

EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl : 2 Sayı : 18 Ekim 1988 Fiyatı : KDV dahil 800 TL.

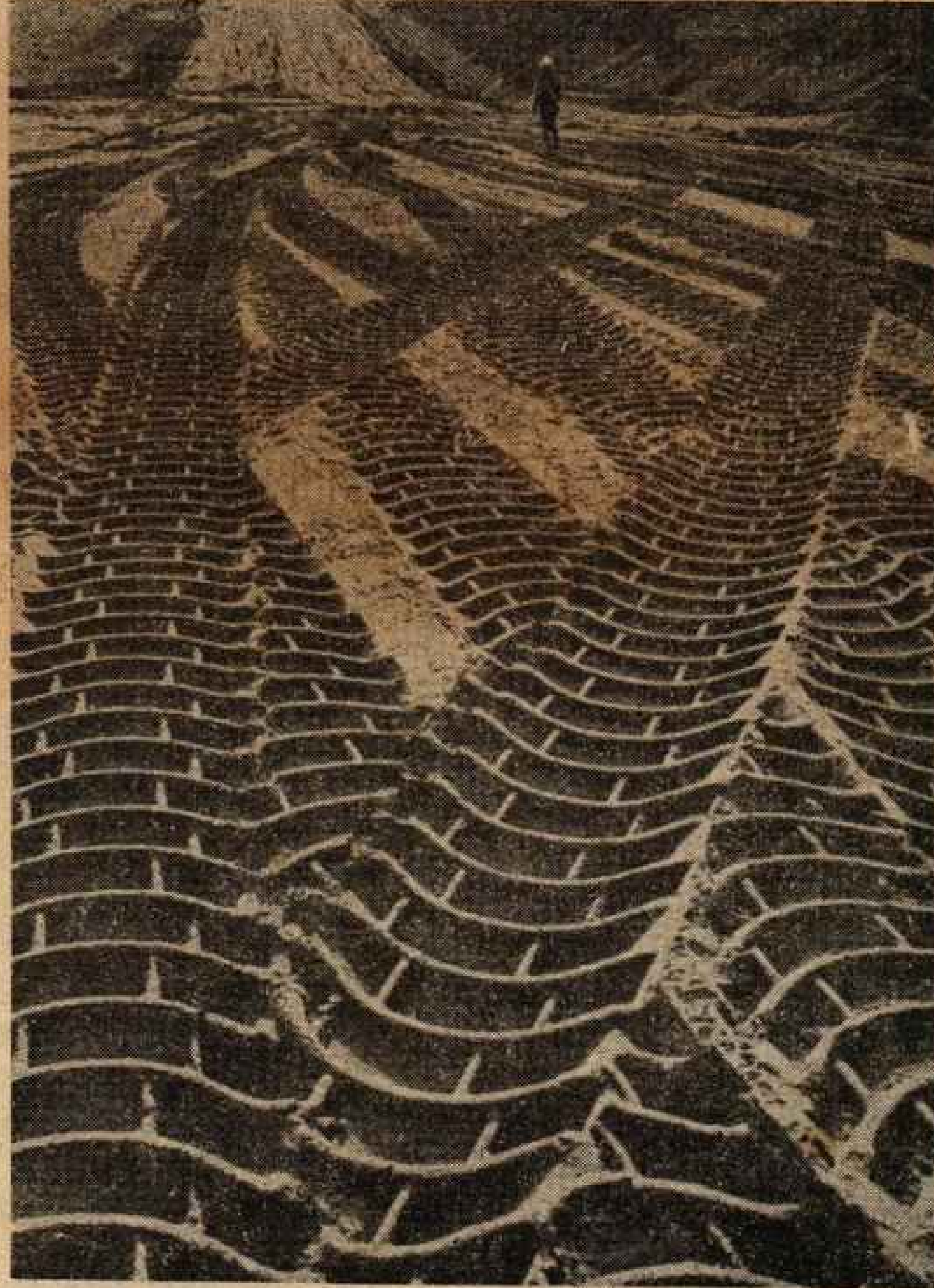
POPÜLER İMGE ÜRETİCİ İMGE

KEMAL ADALAR

Edebiyat, popüler kültürün kolay tüketilme cazibesi kadar, yeni bir düşünce örgütlenmesinin, algılama düsturunun sancısını çekiyor. Edebiyat, daha dolaylı bir algılama etkinliği gereksinir, 'olduğu gibi' algılamaya koşulu algılayıcı karşısında geriliyor. Popüler kültürün kitleye iliklerine dek içirdiği seyircilik ve dinleyicilik, edebi üretimi de kendi dilinin içine çekiyor... Bu yazıda, reel-bilincin taşıyıcısı ve yeniden üreticisi popüler imge ile edebi imgenin birbiriyle ilişkilerini araştırmayı deneyeceğim.

Sonsuzluk sezgisi ile beş duyunun sınırladığı hareket yeteneğinin sürekli çelişkisi, bizi usa başvurmaya zorluyor. Kavram ve imge, gerçekliğin bilgisi arttıkça genişleyen cahilliğini de eritebilmek, verili bilgi birikimini yeniden örgütlenmek amacıyla ortaya atılır; sezgileri kullanıyorlar. Hareketin çıkartılmış genel yasaları sonsuza sınırlar çizer: Sınırın aşılması, farklılaşan parçanın bütünden soyutlanarak, bağımsızlaştırılan iç dinamiklerinin referans alınmasıyla, bütünün dönüştürülmesidir. Parçanın soyut/özgür iç dinamiklerinin sınırı aşmaya yönelik gücü, bütünle ilişkisi içersinde fire verebiliyor.

Ancak, kavram ve imgenin, bizi sonsuzu zaptetmeye kışkırtan gücü verili gerçeklikle ilişkilerinden soyutlandığında, sonuç ilk önermenin tam tersiyle, 'şimdi'nin bizi zaptetmesine dönüşüyor: Yazdığını yaşamak yerine yaşadığını yazmak oluyor. Kavram ve imgenin içeriği boşaltılmış kategorilere indirgenmesi, verili gerçekliğin 'bilinci'ni', yani sınırlılığının bilgisini, olanaksızlaştırarak, mutlaklaştırıyor. Reel bilinç, çelişkilerin, önce tanrı, sonra popüler imgenin dayattığı «heryer, her zaman» bulutuyla, doyurulup örtülmesinden ibaret: Homojenlik karşısında dış dünyanın dinamikleri hor görülür; us, verili gerçeklikten dışlanarak boş bir özdeşlik durumuna girer: Eylemsizlik... Us, ancak bu niteliğiyle nesnesine bire-bir tabi olur.



Karl-Heinz Merz

Özne ve nesnenin salt bir biçimde birbirinden kopartılması, aradaki dolayımlama işlemini de doğadan ihraç ettiği için, bilgiyi ve kuramı dondurur. Usun statikliği, duygusalın ondan bağımsızlaşarak yayılmasıyla dengelenir. Kavram ve imge, öznenin, nesneye geçişimsiz mutlaklığına hapsedilir, içgüdüsel olandan ürer ve içgüdüleri tek dinamik yaparak yeniden üretir. Böylece kolayca idealizmin taşıyıcıları olurlar. Özne sonsuza asılır; sonsuz, 'şimdinin' değişmezliğidir.

Bir cam kavanoz deniz suyuyla doldurulup içine bir balık konuyor: Kavanoz, kapağı kapatılarak tekrar denize atılıyor...

Popüler kültür, tüm kitleyi içen ve geri beslemesi olmayan kitle iletişim araçları, dış dünyayla bağlantıyı kopartıyor, söylevsel basınç gücü kitlenin belleğini de kendine göre örgütlüyor: İmge sağanağı, tek tek imgelerin çağrışım nesnesini ortaya koymaya izin vermeyen bir estetik ırmağı üretir. İmgesel hareketlilik, verili gerçekliğin sınırlılığını gizler, maddi ve manevi tüketim metaı, paradoksal bir biçimde, kendilerini gerçekleştirebilmek için, meta olduklarını saklamak zorundadırlar. Özden boşalmaları, değişim değerinin, kullanım değeri; biçimin, öz algılanmasını koşar. Her şey başaşağı duruyor: Meta imgedir, nesnesi verili ideoloji olur.

Kum fırtınası; birey arkası-

nı döner ve karnından konuşur. Ya da kavanozun ışıktan uzağa ve suyun dibine doğru hareketi: Tarihin mitoloji haline getirilmesi...

Popüler kültürün, kitle iletişiminin, en küçük birimi tüketici imge, öznesini fizyolojik uyarı yeteneğine sahip. Çağrışım zinciri ise, ethik ile uyuşmadığı için bastırılan arzu ve tutkulardan geçiyor. Bunların kışkırtılarak açığa çıkarılmaları, bir homojenlik içerisinde tüketim nesnesinden tüketim nesnesine bir yatak izledikleri için mümkün olabiliyor. Dış gerçekliğin sürekli teknolojik kaos ve söylevsel şiddet olarak bindirilmesine içgüdüsel bir tepki olarak gelişen sado-mazoşistik duyarlıklar, aynı şekilde, reel bilinci yeniden üreterek boşaltılabiliyorlar. Popüler sinemada dramatik kurgu, kathar sisle, verili bilgi birikimini bir mıknatıs gibi çekiyor, toplumsal bilince dönüşmesini engelliyor. Sürekli atış sahasında tutulan imgekeş şizofrenik birey, bilinçaltı mağaralarına çekiliyor; reel hayatla uyuşmazlığı bağlamında mühürlenip rafa kaldırılan çelişkiler, içgüdüsel düzeyde, örgütsüz ve eklektik olarak boşalarak, sinirlerine kısa devre yaptırıyor: Beyin devre dışı bırakılmıştır.

Popüler imgenin kitle iletişimi içerisindeki kullanımına kabaca bir göz atabilmek için duruyorum. Yüksek tirajlı basından başlanabilir: «haberin bilgilendirme değil, ipnotize etme yeteneği. Yolsuzlukların mafya sıfatıyla, enflasyonun, canavar; trafik kazalarının, anarşi imgeleriyle verilmesi, gerçekliğe toplum üstü bir görünüm verir ya da gerçeklik doğal afet durumuna indirgenir, tanrısal adalete fazla mesai yaptırılır.» Nedensel boyut geliştirilemeyince, eleştirel (çözümsel) boyut da geliştirilemez...[1]

Haberler mistifiye edilerek belirsize atomizasyon ile verilebilmektedir ancak...

Reklam imgesi ise «içimizde yatan doğal bir zevk açlığını işleyerek girişir işe. Ne var ki gerçek zevk nesnesinin aslını sunmaz... Uzak denizde yüzmenin zevkini ne denli inandırıcı gösterirse, seyirci (kilometrelerce uzak olduğu) denizde yüzme olasılığının o denli az olduğunun farkına varacaktır». Reklam imgelerinin «belirsiz, giderek anlamdan yoksun oluşları belli bir yarara dönüktür... (amaç) seyircide içinde bulunduğu yaşamdan bir ölçüde memnun olmadığı duygusunu kamçılamaktır. Toplumun yaşamında değil, kendi özel yaşamında bir eksiklik duymalıdır seyirci... Bütün reklamlar huzursuzluk duygusunu işler.»[2]

Reklamcılık açısından kusursuza yaklaşan, bizim ise çok çirkin bulabileceğimiz bir örnek bu yazının yazıldığı sırada İstanbul'un hemen tüm otobüs durakları kaplayan bir sucuk reklamı afişinden geliyor. Afiş, reklam nesnesi ve argodaki anlamı gibi bir çağrışım zinciriyle güçlenen görsel dizaynın göndermede bulunduğu nesneden oluşuyor. Ancak çağrışım nesnesi alıcıdan gizlenmiştir: Bir kaç saniyelik alım süresinde tüm çağrışım nesnelerinin kavranmasına olanak yoktur. Sezilen gönderme, kavranamadığı sürece alıcı üzerinde içgüdüsel bir rahatsızlık, bir baskı üretecektir. Tüketici imgenin şiddetini bu gerilim oluşturur; bunu yenmenin tek çözümü satın almak oluyor.

Devam edip imgeyi tanımlamayı deneyebilirim, ve şudur: Açmaz. Verili bilgi birikimi ile gerçekliğin tanımazlığı: Bütünü tüm karmaşıklığı içersinde kavramakta yetersiz kalan beş duyu, devinimin getirdiği huzursuzluğu bertaraf etmek güdüsüyle, onu dondurmaya, uyumlu kılmaya çalışır. Sınırlılığın vurgulanması, aşılması için ilk adımdır. Soyut düzeyde de olsa, aşmak verili olanla çatışmayı zorluyor, ve özgünlük: Bütünü ya da egemen olanı veya hâl'i zorlayan parça.

Tüketici imgeyle üretici imgenin farkı bu noktada ortaya çıkıyor. Bireyin yaşamını tehdit edebilecek çelişkileri zorlaması, asgari müşterekleri kabullenerek, uyum göstermeyi, çelişkinin bastırılmasını getiriyor. Egemen olanın dayattığı homojenlik görüntüsünü tehdit eden parça-burjuvazi karşısında proletarya, hâl karşısında gelecek-provake edilerek hissettirilir: İlkinde farklılık törpülenerek uyumlu kılınmaya çalışılır, ikincisinde ise, parçanın iç dinamikleri referans alınarak soyut-özgür konumu görünür kılınır, hâl'in, verili gerçekliğin sınırlılığı ve verimsizliği hissettirilir. Bu ayrıma göre, tüketici imge statiktir, somuttan somuta gönderme yaparken, çağrışım nesnesini ve çağrışım zincirini saklar: «Reklamlarda şimdi tanımı gereği yetersiz kalır... gelecek zamanla konuşulur, oysa geleceğe ulaşma anı sürekli ertelenir durur... (İnanırlıkları ise) söz verilen şeylerin gerçekleşebildiğinden değil, uyandırdığı düşlerin seyirci-alıcının düşleriyle çakışmasından doğuyor. Reklam temelde gerçeğe değil, düşlere dayanıyor.» Ve: «Parayı ele geçirmek huzursuzluğu yenmek demektir.»[3]

Ancak huzura hiçbir zaman ulaşılamayacaktır, huzur, her şeye sahip olmak demektir, çocuklara çizgi filmlerle dayatılmaya başlanan 'dünyalar hakimi' imgesidir... Meta satın alındığında hemen değer kaybediyor. İki nedenle: bir, meta merkeze konarak, kendisi için çizilen çevrenin olmazsa olmaz parçasıdır, ideal çerçevesinden çıkartılınca, tüketicisinin günlük pratiği içersinde sıradanlaşır; ve iki, huzursuzluğun anlık doyumu, dışarda daha iyisini vadeden sonsuz benzeri için tekrar gerilime dönmek için, bir bahanedir yalnızca. «Tüm dünya reklamlarda sözü edilen güzel yaşamın gerçekleştiği yer olarak sunulur... Her yer kendini bize böyle sunduğundan, bu yerlerin hepsi birbirinin aynı olup çıkar sonunda... Reklam temelde olaysızdır... Sürekli bizden kaçan bir geleceğin içine yerleştirilen reklam şimdiyi ortadan kaldırır; tüm olayları, tüm gelişmeyi yok eder.»[4] Gelişmenin ve çatışmanın yok edilmesi, her yerdelik, şimdiden kaçan tüketici imgenin, şimdiyi sonsuza atomize etmesi, başka deyişle mutlaklaştırmasıdır.

Diğer taraftan, üretici imge ise, farklılaşan parçanın, iç dinamiklerini referans alıp, soyut özgür geleceğini sezdirerek verili gerçekliğin ileriye dönük yeniden örgütlenmesine katılır: «Her sapma olgusu, alışılmış bir kuralın ya da kuralların geçerliliği üzerine temellenir... geçerliliği benimsenegelmiş ölçülerin sarsılması ise okurun bilincini askıda bırakarak bir gerilim doğurur... gerilimin giderilmesi... değişme ucundan bakılarak gerçekleşir.»[5]

Çarpıcı bir örnek netlik sağlayabilir. Ağustos 1923 tarihli bir Amerikan magazin dergisinden tam sayfa bir ilanın metin kısmı:

«Joie de vivre! Bir çok Fransızca deyim gibi bunu da tercüme edemezsiniz. Fakat hissedebilirsiniz! Büyük veya küçük, nesneler, canlanma ve renkle parladığında onların etkisi altında kalırsınız. Oynadığınız tenis ya da golf, dağ havasında görkemle dört nala sürdüğünüz atınız, mavi suda geçirdiğiniz güneşli saatler-bunların resmini yapmaya bir İngilizce deyiminiz var mı? Veya sofraya oturup, Campell Domates çorbası ile dolu kâseden kaşığınızı kaldırdığınız andaki mutluluğu resmedebilir misiniz?»[6]

Nazım'ın 1961 yılında yazdığı Saman Sarısı şiirini çağrıştırıyor ve şu:

«sen mutluluğun resmini
yapabilir misin Abidin
işin kolayına kaçmadan ama
gül yanaklı bebesini emziren
melek yüzlü anneciğin
resmini değil
ne de ak örtüde elmaların
ne de akvaryumda su
kabarcıklarının arasında
dolanan kırmızı balığınkini
sen mutluluğun resmini
yapabilir misin Abidin
1961 yazı ortalarındaki
Küba'nın resmini yapabilir
misin
çok şükür çok şükür bugünü
de gördüm ölsem de gam
yemem gayrının resmini
yapabilir misin
yazık yazık Havana'da bu
sabah doğmak varmışın
resmini yapabilir misin»[7]

Nazım'ın bir çok benzeri olduğunu düşündüğüm reklam metninden esinlenip esinlenmediği hiç önemli değil. Esinlendiyse, bunu tümüyle tüketime yönelik bir imgeyi yeniden üreterek, tarihselin içine oturtarak ve dönüştürerek, yaptığı açık.

Her iki metinde ortak soru şu: «Mutluluğun resmi yapılabilir mi?» Bu, daha iyiye, verili gerçeklik içersinden görülebilen en uç noktaya olan eğilimdir: Beraberinde açmazın en yalın şekilde ortaya konmasını getiriyor. Reklam metnindeki açmaz tümüyle bireysele yönelik ve «bireyin içinde olduğu durum ile olmak istediği durum arasında» bir gerilim yaratarak çözümü satın almaya yıkıyor. Hâl belirsizlik içindeyken vadedilen gelecek, domates çorbasıyla somutlanacak, gerçekleşecek ve portresi çizilecek mutlu gelecektir. Şiirde ise tarihsel süreç ortaya konmuştur, verili gerçeklik yeniden örgütlenerek imgenin içine katılmıştır. Burda bitmiyor, bunun ortaya konması, hâlin, verili gerçekliğin, görece belirsizlikteki gelecekle karşılaştırılması veriliyor. Görecedir, sürekli gelişmek durumundadır. Üretici imgenin tüketici imgeden bir nitelik farkını yakalıyoruz: Süreç, ancak bütünselin içinde verilebilir:

«Abidine söylemeli de
resmini yapsın Beyazıt
meydanında
şehit düşenin ve Gagarin
yoldaşın ve daha adını
sanını
kaşını gözünü bilmediğim
Titof yoldaşın ve ondan
sonrakilerin
ve tavan arasında yatan
genç kadının.»

Kadın ve erkek, birey ve toplum, kapitalizm ve sosyalizm, dünyalık mekan ve belirsiz uzay... Gagarin'in uzayda ilk yürüyen insan olması, Gagarin de bir imgedir, sınırlı dünyasal mekandan sonsuza yapılan bir göndermedir, ve açmazın sezdirilmesiyle, yani belirsiz karşısında verili olanın sınırlılığı; doyurulma gereksinimi, dünyalık bilginin yeniden örgütlenmesi oluyor. Nazım, Gagarin'le daha üst düzeyde bir sosyalist örgütlenmeye göndermede bulunuyor. Beyazıt meydanındaki şehit ile kapitalizmin ve Gagarin'le sosyalizmin verili gerçekliklerinin sınırlarını aşan iki durum belirleniyor: ve «ondan sonrakilerle» belirsizlik, verili olan içinden yapılan seçimlerin yeniden örgütlenmesiyle bir ölçüde nesnellik kazanıyor. Ancak, «tavanarasında yatan genç kadın» ile tüm bu olumlu gelişmelere karşın belli belirsiz bir «olmamışlık, yetersizlik» de sezdiriyor, Nazım. Bu imgeyle, tutkusunun tam anlamıyla kendini gerçekleştirebileceği gelecek ile verili durumun açmazı, toplumsal tarihsel verili durumu ileriye iten gerilimi oluşturuyor

Tersine işleyen ve diğer soyutlama şu: «değişmeyen tek şey değişimdir» ve bizzat Marx'ın koyduğu şekliyle, fütursuzca, büyük bir konfeksiyon/giysi firmasının TV'deki reklam spotu olarak kullanılıyor: «Bu imgeyle alıcı da, kendisinin gelecekte olabileceği durumu özleten bir kıskançlık uyandırır... kıskanılmaksa insanda, ancak yalnız başına tadılabilecek bir kendine güven duygusu yaratır.» Bu örnek, Marksist teoriye de nasıl saldırıldığını gösteriyor.

İmgeyi açmaz olarak tanımlamayı denerken, bir sonraki örnek Edip Cansever'den: «Mendilimde Kan Sesleri».

Açmazın iki yakası şöyle ortaya konabilir. Mendil: uyum, çocuksuluk, saflık, beyaz. Kan: şiddet, çatışma, ölüm, kırmızı. Mendil'in şiirin öznesini, kan'ın ise öznenin dış gerçekliğini verdiğini düşünüyorum. Karşıtlık sezdiriliyor. Ancak, üretici imgenin tanımı gereği, uçurumun görünür kılınmasıyla yetinilemez, etkileşimin ve sürecin verilmesi gerekli. Yalnızca kan sözcüğü ile yetinilmemesi, «kan sesleri» olarak yazılması, şairin tavrını çatışmadan yana koyduğunu gösteriyor. Ve saflık, kendiliğindenlik ile sağlanan öznenin ilk ayrıklığı, içten dışa itilerek, toplumsal değişim içinde kendini yeniden üretiyor.

Bu noktada toparlayıcı bir şiir Anna Ahmatova'dan:

«Kutsal gemimiz binlerce
yıldır varoldu...
Onunla karanlıkta bile
parlar yeryüzü.
Ama, hiçbir şair inkar
etmedi şimdiye dek,
Gülerek veya ağlayarak,
Kaderin olmadığını,
yaşlılığın olmadığını,
ölümün olmadığını.»[8]

İmge açmazdır. Tüketici imge, şimdiyi belirsizleştirerek, mutlaklaştırır, üretici imge belirsizi, verili gerçekliği yeniden örgütleyerek araştırır; «doğru olan her belirlenim, belirsizlik öğelerini de taşımak zorundadır: bu belirlenimin açıklığını bozmaz; tersine, bu açıklığın korunabilmesi için gereklidir. Aşırı belirlenmişlik kuram ve uygulama açısından bir engele dönüşebilir: buna karşılık, doğru ve yerinde bir belirlenmemişlik durumu, yanlış yollara sapılması olanağını tümüyle ortadan kaldırmakla birlikte, artık edimle ki gelecekteki olası gelişmeler için başkaca türlü elde edilmesi olanaksız bir devinim alanı yaratır, tapınakçı bir kalıplaşmaya, dogmaya ve önyargıya dönüşmeyi engeller.»[9]

Bunun genel estetik teorisi olduğu saptamasını yaparken, Macherey'in, 'asıl söylenmeyen ideolojiktir' ve Eagleton'ın, 'sanat ideolojiyi açığa çıkarır, görünür kılar' önermelerini de geliştirilmiş ardıllar olarak düşünüyorum.

İki alıntıya daha gereksinimim var, ilki Benjamin'den. «Kelime(lerin) aracılığıyla dış'a yöneltilmiş tüm iletişimin sözcüklerin sınırını aştığı: ... bunun hakikatın «amacın ölümü oluşu» gibi bir durum olduğu... (Bunun da) üzerindeki örtünün kaldırılması gereken içeriğin bilinmezliklerle dolu tuhaf görünümünden değil, hakikatın kendi doğasından neş'et etmekte olduğu...»[10] Ve tersinden giderek aynı noktaya varan Sartre: «Edim göze çarpmaz, önemli olan sonuçtur: kalemi elime aldığım zaman, bu davranışımın belli belirsiz ve kaypak bir biçimde farkına varırım: gördüğüm şey kalemdir: böylece insanoğlu erekleri tarafından yabancılaştırılmış olur. Şiir ise bu ilişkiyi tepetaklak eder dünya ve ilişkiler ikinci düzleme geçer: kendi kendinin ereği haline gelen edim için bir bahane olurlar.»[11]

Kendi kendinin ereği haline gelen edim, imgedir, açmazdır, uçurumda, boşlukta durur. Uçurumun sezgisel olarak aşılmışlığıyla, verili gerçeklik arasındaki yok-köprüdür. Uçurumun yokköprüyle sezdirilmiş varlığı, çıkış durumu referans alınarak, verili gerçekliğin yeniden örgütlenmesi, somut bir köprü yapılması için, bilim için, gerekli motivasyonu üretir.

Ancak, bu kadar. Homojenlik, hangi sınıftan olursa olsun, bireyin sistemi yeniden üretmeye koşulmasıyla uyum içersinde. Alıcı, dış dünyayla da ilişkisini tüketim metaıyla sağlayabilirken, kısır döngü içersinden ancak tüketici imgeyle ve kendini belirsize atomize ederek çıkabiliyor: «Ben böyleyim işte, kafana göre takıl, n'olmaz n'olmaz, ne demekse vb.» Bu ise verili gerçekliğin reel bilinci üreten mutlaklık görünümüdür, çıkamamak oluyor: «... nesnellik, tam anlamıyla aktörün, seyircinin ve sahnenin bir ve aynı olduğu aşılmaz, nüfuz edilmez bir öznelliğe dönüşmüştür. Bu nedenle, böylesi bir duruma denk düşen bir siyasetin metafiziği de estetik bir yapı olarak betimlenebilirlik kazanmıştır. Dıştaki olan her şey, artık sadece içliğin (interior), hayatın merkezinin dışa vurumuna... dönüşmüş olmaktadır.»[12] Tüketici imge kişiyi birbirinden bağımsız parçalara ayırıyor. Ama ne yazık ki kişi amipler gibi her parçasından ayrı bir insan büyütemiyor. Bu parçalardan her birine iyi bakılıyor, ve parçalar büyümeseler de «özgün ve bağımsız» yaşamlarını ikame ettirebiliyorlar. Cinsellik, tüm organik, düşünsel ve duygusal karmaşasından soyutlanıp, manevra alanı içgüdüsel olanla sınırlanıyor. Bilinç endüstrisi bu alana çok cömert bir yatırım yapmayı ihmal etmiyor, onu tüm tarihsel-toplumsal gelişiminden titizlikle ayırıp, «rafine ediyor». Aşk, cinsellikle diyalektik bağıntısı kopartılıp gözyaşlarına hapsedilivor. Pembe ve beyaz olabiliyor. Sınıf çelişkisi «mili birlik ve beraberlik» ve halk kavramları içersinde eritiliyor. Tarihsel ve toplumsal süreç ve dinamiklerden dıştalanmış birey, ancak bu dinamikler içersinde kendini gerçekleştirebilecek sanat yapıtını, üretici imgeyi nasıl kavrayacaktır? Verili gerçekliğin parçalanarak yeniden örgütlenmesi olarak tanımlanabilecek üretici imge, reel bilincin mutlaklaştırdığı, yok saydığı «şimdi» karşısında kendini nereye koyacaktır?

Reklam metni yazarının böyle bir kaygısı yok, toplumcu gerçekçi olduğunu düşünen sanatçıların da imgeyi reddettiği, ilk çözümleme için, söylenebilir.

Geleceği verili varsayan, reel bilinci yansılama ve gerçek dışı olarak değerlendiren toplumcu sanat, onun taşıyıcısı imgeyi de terkediyor. Yansıma kuramı çerçevesinde düşünülebilir, kendi içersinde tutarlıdır, «gerçeklikle ilişki kurabilmek» için reel bilinci üreten verili ideolojiyi, yaşamın estetize edilmiş biçimini aralamak, «yaşamın kendisiyle» ilişki kurmak istiyor: Yaşadığını yazmak. Bu, ilk çözümleme.

Ancak, hemen sorulacaktır: Estetik verili gerçeklikle, onun yeniden örgütlenmesinden çıkan kurmaca gerçeklik arasındaki gerilimse, verili gerçekliği doğrudan yansıtan bir metin nasıl sanat yapıtı olarak görülmeye devam edilebilir? Ya da şu: Gerçeği kurmaca düzeyde yeniden kurgulamayan bir yapıt güdüm kurgusunu nerden alacaktır?

Bunu mümkün görmüyorum. Bir metnin edebi-estetik bir yapı olarak değerlendirilebilmesi için kurmaca/saymaca bir nitelik taşıması gerekir. Öyleyse, toplumcu gerçekçiliğin genel pratiği, yansıma/yansıtma, yaşadığını/yaşananı yazmak, estetiğini nerden türetiyor? Çünkü, Eagleton'ın sorguladığı gibi, tarihi yeniden kurgulamayan yapıt, sanat yapıtı değildir, tarih yazını olmak gerekir. Kuramsal/bilimsel ürünlere pek rağbet olmayan bir ülkede, tarihi dönüş-

AZ SONRA

O gece çamların uğultusuna karıştık
Ağaçlarla baykuşlar sırrımızı tartışıyorlardı
nasıl kaçtık.
Bir şeyin herşey olduğu o seçimsiz an
göğsümün çarpıntısıyla beynimin telaşından
doğan soru: İnsanolmaksafsevinceyeter mi?
Bizim'le sizin
azönce'yle azsonra'nın
şimdi'yle artık'ın
arasına tül gibi gerilen yağmur
yağmurun sesi: arılık, duruluk, sağlık
çınlayan yapraklardan damlayan ömrümüzün öyküsü
çırılçıplak ortasındaydık dünyanın çünkü.

Ey kentin Topraksiper'leri
ne saçma değil mi
zavallı gözlerin olanaksız açısıyla görünen dünya
Dünya,
az sonra ya kanatlı rüzgârını
ya adsız bir mezarını sunacak olan
yeter mi bana.
Orada, açık bir yaranın dibinde
seğiren damarı görmek için
kundağından dönmeyen kurşun gibi
yatağından fırlayan yürekle kaçtık
Bıraktık ardımızda kentin sahte merakını.

Otuzkuş'un hikâyesi o t u z p a r ç a 'dır diye ayrıldık.

Kentin üstünde tuhaf şarkısıyla dolaşan karga
konacakla gidecek arasında dolaşan karga
beni gör, beni anla, buradayım tek başıma
herkesin herkese benzeyen hayatına karşı
herkesin herkese çarparak yaşadığı saçmalıkta
griyüz'lerden korumak için yüzümü
Hayırkarası'yla boyamış buradayım
Az sonra gelecek kılavuzumu bekliyorum
gidiyorum, soruyorum
yoksa şu adı hayat olan güzel gözlü eşek
yakası gaga vuruşlarıyla delik deşik bir saksağan kuşu
alası mı çok, karası mı? [mu

MEHMET FİKRİ ÜNAL

türmeden yansıtan toplumcu edebiyatın görece çoklukta okunduğu söylenebilir. Bu durumu dizelerle yazılan her metni şiir, ve düz yazı metinleri roman olarak alımlayan okuyucu ile açıklamaya kalkışmak bilim dışı bir kolaycılık olur.

Bu noktada Eagleton'ın çözümlemesinin yetersiz kaldığını düşünüyorum. Çünkü, yansıma kuramı içinde ve «gerçeklikle ilişki kurmak» önermesi doğrultusunda, üretim biçiminin 'yansıması' reel-bilincin gerçek dışı varsayıldığı düşünüldüğünde, 'şimdi' yaşanmakta olan her şeyin de bir yanılsama, bir imge gibi değerlendirildiği sonucuna varılabilecektir. Çünkü, hayali olduğu öne sürülen reel-bilinç, üretim biçiminin, tüketim için tüketim'in ta kendisidir ve üst yapının gerçek-dışı, hayali olduğu düşüncesi, üretim biçiminin de hayali olduğunu getirir. Verili varsayılan gelecek, tek gerçeklik olarak konulduğunda, 'şimdi' yalnızca bir yanılsama, bir imge olabilir.

Ve sömürü, baskı, zindan, işkence, sefalet... hepsi birer yanılsamadır, imgedir ve gerçekdışı. Çünkü verili ve tek gerçeklik olarak kabul edilen gelecekte bunlara yer yoktur, ve her şey bir kez daha baş aşağı döner, sömürü, baskı, işkence yanılsama ise nesneleri de acı hüzün yalnızlık olur.

Aynı düşünce biçimi içersinde, kapısının önünden açık lağım akan, hastalık ve rutubet kaynayan gecekonduların bu durumu ancak bir yanılsama olabilir: Tek gerçeklik verili varsayılan gelecek ise, ve 'şimdi' gerçekdışıysa, her şey 'gerçeklik' içindeki koordinatlarına oturtulur, gecekondu evleri 'şirin mi şirin' olur. Diğer bir deyişle, verili varsayılan ve tek gerçeklik olarak kabul edilen gelecek, gelecek olma durumundan soyutlanır ve gerçekdışı kabul edilen 'şimdi'nin yerini alır. Verili varsayılan gelecekten bugüne aktarılan parçalar, transformasyona uğrayarak verili gerçekliğin yerini alır: Gelecekte ancak sıfat, simge ya da imge olabilecek bir işçi evinin şirin olma durumu, transforme edilerek, bugüne doğrudan bir gerçeklik gibi aktarılır. Sefalet, gecekondu evinin imgesi, şirinlik gerçekliği olur. Aynı şekilde, ideal içersinde her şey ancak güzel olabilir, acının, hüznün, yalnızlığın güzelliği, gerçeklik, sömürü, işkence, baskı yanılsamadır.

Bu, Eagleton'ın söylediğinin aksine, estetiktir. Çünkü verili gerçeklik, gerçekdışı, yanılsama, olarak konulunca, ancak süreç içersinde geliştirilebilecek, belirlenebilecek gelecek, verili varsayılarak gerçekliğin yerini alacaktır.

Çok mekanik bir determinizm anlayışından ve teorinin içine maksimum derecede sızmış hümanizmden kaynaklanıyor; yaşanan acıyı yansıtan bir çok sanat yapıtı, 'olmamalı ve olmayacak' değil 'olamaz' sezgisine bağlanıyor.

Ve hiçbir örgütsel hakkı olmayan, bağımlılığı içersinde sistemi yeniden üretmeye koşulu sınıfın, «ucuz işçi cenneti» haline getirilmiş bir ülkenin güzelliği de ancak bu düşünce içersinde geçerlik kazanabiliyor: emek gücünün kendini özgürce örgütleyip gerçekleştirebildiği, sınıf ayrımının ortadan kalktığı bir üretim biçiminden kopartılan 'güzel' sıfatı, nicelikten niteliğe, imgesellikten gerçekliğe transforme ediliyor, bağımlılık ve sefalet tarih dışı, imge, bağımlılığı içersinde süründürülen sınıfın güzelliği ve gerçeklik oluyor.

Böylece, yansıtma; yaşadığını yazmak, bir tarih yazını olmaktan çıkar, total imgenin, gerçeklik; verili gerçekliğin de yanılsama olduğu kurmaca metine dönüşür.

Akif Kurtuluş'un deyişiyle, geleceği bugünden yaşamak çok güzel bir düşünce, ama bir farkla, bugünü, verili gerçekliği, ihmal etmeden. Çünkü 'hiçbir şey yoktan varolmaz' ve 'dünya bilinebilir bir şeydir'. Şu anlama geliyor: Kusursuzluk diye bir şey tarih içinde varolamaz, daha üst düzeyde bir toplumsal örgütlenme, tarihsel süreç içersinde kendini geliştirerek, ancak bugünün verili gerçekliğinin parçalanarak yeniden örgütlenmesiyle gerçekleşebilir. Bu noktada geleceği, ideal ve verili varsaymak, verili gerçekliği ise yanılsama kabul etmek ve her ikisini dikey bir süreç içersinde düşünmeden, yatayda üst üste koymak, tarihsel süreci dışlamak oluyor.

«Hakikatın, amacın ölümü» olmasından korkuluyor.

Bu, tüketici imgenin tanımıdır.

NOTLAR:

1) Ahmet Oktay, **Toplumsal Değişme ve Basın**, BFS Yay., İstanbul 1987, s. 107
2) John Berger, **Görme Biçimleri**, Metis Yay., İstanbul, 1986, s. 129-154
3) John Berger, a.g.e., s. 144-146
4) John Berger, a.g.e., s. 150-153
5) Akşit Göktürk, **Okuma Uğraşı**, Çağdaş Yay., İstanbul 1980, s. 128
6) **Vanity Fair**, August 1923, s. 71 «Joie de vivre. Like so many French phases you can't translate it. But you can feel it. When things, big and little, sparkle with animation and color you are under this charm. Your tennis and your golf, your glorious gallop in the mountain air, your sunlit hours on the blue water-have you and English phrase to paint them? Or to portray your delicious sense of well-being as you sit down to table, say, and lift your spoon from a fragrant cup of Campell's Tomato Soup?
7) Nazım Hikmet, **Son Şiirleri**, Habora Yay., İstanbul, 1970, s. 91
8 **Fifty Soviet Poets**, Progress Publishers, Moscow, 1974, s. 63
9) Georg Lucacs, **Estetik**, Payel Yay., İstanbul, 1978, cilt 2, s. 301-302
10) Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Dost Kitabevi Yay., İstanbul, 1982, s. 46
11) Jean Paul Sartre, **Edebiyat Nedir**, Payel Yay., İstanbul, 1982, s. 24

EDEBİYAT İHTİLÂLİ

CİHAN OĞUZ

Amacımız ne?... Bizleri yerine göre ağlatacak, yerine göre coşturacak, belki hırslı kılacak, ya da «isyana sürükleyecek» bir edebi form'a boyun eğmek mi? Doğrusu, attığı adımdan sonra geriye dönmeme cesaretini gösterenler için bu tür seçenekler çok «hafif» düzeyde kalıyor.

Türkiye'de edebiyatın, özde şiirin amacının ne olduğu konusunda yıllardır spekülasyonlar yapılmakta. Birbirini boğazlamak için fırsat gözleyen edebiyat kabilelerinden, artık 'yalnızlığını' seçen kelaynaklara dek hemen herkesin yakındığı tek konu, şiirimizin ahvali ve kurtarılması sorunu. Bu hız devam ederse, korkarım son yılların en büyük «eşey bölünme» tablolarına tanık olacağız. Yenibütün' den Varlıkçılara, malum köylü takımından (bunların her zaman kentlerde alışverişte bulunduğu) esnaf ve zanaatkârlara dek herkes, geçmişin *kutsal mirasını* ötekine kaptırmamaya çalışıyor.

Öyle anlaşılıyor ki, bir araya gelip konuşulduğunda bir çok «asgari müşterek»de karar kılacağımız edebiyat cinleri, melekleşebilmek, açıkça söyleyelim, *sol kamuoyuna* şirin görünebilmek adına oportünizme başvuruyorlar.

Giyotin, yalnızca «gideni» acıtsaydı, sorun çözülebilirdi. Ancak, «giden», kalana da kambur yüklemektedir. Öyle bir kambur ki, hem değişen değer yargılarından bağımsız bir kişilik oluşturulacak, yani homojenleşme de seçilecek, hem de buna tavır alanlar «hain» ilân edilecekler!

Türkiye'de şiirin amacı, kitleye mücadele ruhu aşılamak değil, ya da yalnızca bu değil, kitleye sosyalist yaşama biçiminin değişebilir nitelikteki duyarlık formlarını sunabilmektir. Bu, öyle sanıldığı kadar kolay bir «misyon» da değildir. Geniş bir tartışma ortamını, duyarlık alanlarının ana çizgilerini ve bu olguların yaşamdaki karşılıklarını arama gayretini hedef alacağı için, böylesi bir misyonun bitiş noktası bulunmamaktadır.

Şiir, soru işaretiyle başlar.

Evet, giyotin yalnızca gideni acıtmıyor; edebi pratiklerindeki düzeyin tartışılabilir olması nedeniyle, gidenler, savunulacak kadar âciz bir miras bırakıyorlar! Edebiyat alanını mahkeme koşullarına çeviren ve yargıçlıktan avukatlığa dek bir çok «rol» üstlenen (rol, çünkü yaşamda birebir karşılığı yok) edebiyat cinleri, gidenlerin bıraktığı yerde kalın bir nokta bulundurmayı çok seviyorlar.

Sormaya cesaretleri olmadığından mı? Evet.

Eğer edebiyat ile toplumsal yaşam arasındaki bağ bizdeki kadar kopuk ise, ya ortada boşu boşuna savunulan değerler dizgesi vardır, ya da açık bir ikiyüzlülük!

Neyi istediğimizin bilincinde miyiz? Çok satışlı magazinsanat dergilerinin bir köşesinde iğreti bir ad olarak kalmak veya niçin hazırlandığı belli olmayan bir antolojide iki satırlık yer kapmak, o toz kondurmadığımız ideolojimize ne gibi yararlar sağlayacak?...

Bunu da geçelim; okur sayısı kısıtlı bir ülkede, mevcut olanları da kaptırmamak adına giriştiğimiz ilkesizlikleri nasıl açıklayacağız?

Hiç kuşkum yok, bu soruların haklılık derecesini hemen herkes kabul edecektir, ama pratikte benzer yanlışlar sürdürülecek, üstelik bunlara uygun kılıflar da hazır bulundurulacaktır.

Edebiyat dünyasındaki kimi kıpırdanmalar, eğer sonuçta radikal çözümlemelere ulaşmayacaksa, daha başlangıçta, kalkıştıkları bu mücadeleye fren koymak zorundadırlar. Radikalizm, edebiyata can veren bir damardır; komadaki edebiyat dünyasına, başka güçler aracılığıyla, hastanın grubuna uymayan bir kan verdiğinizde ise, geri dönülemeyecek bir «bitkisel yaşam» önünüzde hazır bekleyecektir: Ruhsuz, silik ve geleceği ölü hücrelerle beslenen bir dünya!

Ne yapmalı?

Edebiyatın, özde şiirin, öncelikle yaşamda somut karşılığını bulan, ancak geleceğe yönelik fantazyalardan da bağımsız kılınamayacak bir duyarlık dizgesi olduğunu kabul etmeliyiz. Kentli bir edebiyatçının turnalardan, koyunlardan ve lor peynirinden söz etmesi yalnızca duyarlığının ikiyüz yıl geç geliştiğini göstermez; daha da kötüsü, derin ve köksüz bir nostaljinin bireydeki düşünsel gelişimi ne derece engellediğini de işaret eder.

Duyarlık alanını geliştirmekten açıkça üşenen, okuma-

yazma etkinliğini asgari düzeyde sürdüren ve bütün bunlar ortadayken, duyarlık alanının sorgulanması karşısında küplere binen edebiyat cinlerimiz, hele ki «usta» saydıkları şair ve yazarlarına da dokunmuşsanız, ortalığı velveleye veriyorlar, yetersiz pratiklerini bir dizi suçlamalarla örtbas etmeye yöneliyorlar.

Savunma mekanizması, psikolojinin bizlere öğrettiği somut verilerden en önemlisi.

Güçsüz, köksüz ve adım atmaktan korkan bir yığın edebiyatçı! Adım attıklarında, geride kalanların kendilerini antolojilerden, dergilerden, ödüllerden ve Bab-ı Âli'den kovacaklarını endişeyle tahmin eden bu edebiyat kaçakları, kapandıkları sınırların dışına taşmamak için mayınlı araziden uzak yaşamaya çaba gösteriyorlar.

Nereye kadar?

Öldüklerinde, «kalan sağlar» nasılsa sahip çıkacaklar güveniyle, yaşadıkları zamanı heba edip, son nefeslerini «huzur içinde» verene kadar.

Edebiyatçının, hele ki şairin, son nefesini huzur içinde vermeye hakkı yoktur. Üretim ilişkilerinin neredeyse meta kıldığı bireyi ömrünce sarsan, onun silik bir kişiliğe bürünmemesi için edebiyat dünyasının insanı uyuşturan «tahtlarını» reddeden ve sürekli bir gelişmeyi, dur-durak dinlemeyen bir edebiyat kavgasını göğüsleyen şair ve yazar, daha işin başında huzursuzluğu seçmiştir.

«Uyum» kelimesinin, radikal edebiyatçının sözlüğünde yeri yoktur. Uyum, temelsiz saygı ve sevgi, tarihe kapak atmak adına sürekli bir çizgiyi heba eden, çiğneyen, miskin ve uyuşuk edebiyatçı tipolojisine malolmuş özelliklerdir.

Türkiye Edebiyatı'na bir ihtilâl gerekiyor.

Öyle bir ihtilâl ki, günlük köşesinde abuk-sabuk anılar yazarak, sözde nostaljiye yaslanan ihtiyarlardan, mevcut gidişi durdurmak istemeyen, tabular ve tapular nedeniyle edebiyatın simsarlığını yapan kafakol efendilerine dek herkesi telâşa düşürecek, koltuk korkusuna sürükleyecek ve duyarlığını silkeleyecek bir radikal hareket...

Peşin yargılara bel bağlamayan, düşünen, tartan ve her zaman eleştirellik düzeyini koruyan; ahbap-çavuş ilişkisindeki bütün normları reddeden ve köylülükle, mevcut duyarlık boyutlarıyla mücadele etmeyi hedefleyen bu radikal hareket, kendisine sürekli bir ilerleyişi gard almalıdır.

Ok, yaydan fırlamıştır. Bu aşamadan sonra, feodal düzeydeki edebiyat yapılanmaları, kadını ve kadının toplumsal/siyasal mücadelesini hakir gören sözde ilerici odakları, gard alınan politik misyon adına tek tek eleştirmek, bunların çürüyen, eskiyen yanlarını ortaya koymak ve tarihteki acemi «rollerine» saldırmak, başlıca hedef olmalıdır.

Uyum içinde yaşayanların, birbirlerinin yüzlerine gülüp arkalarından «edebiyat dedikodusu» yapanların, sekiz çeşit dergide görünüp, «rengârenk» bir kişilik edinmiş bukalemunların ve bunca çürümüşlüğü gördüğü halde susanların, belki de en çok onların, bu radikal hareket içinde yerleri yoktur!

Onlar, edebiyat tarihine «marangoz hatası» sonucu yazılmış, cicili-bicili dergilerde burjuvazinin yönlendirdiği kadarıyla kendini gösteren, meyhanelerde cesur, mitinglerde aslan, imza günlerinde tanrı ve sus payları üç sütunluk özgürlükle verilmiş hilkat garibeleridir!

Hilkat garibeleridir; çünkü ölüm cezasının kaldırılması için imza atarken elleri uzun, mevcut düzene karşı edebiyat kavgası yaparken dilleri kopuk, yalan ve yanlış sözler ederken burunları büyük, gerçeklerden kaçarken de ayakları kocamandır!

Her birinin kitap kapağında, «...yaşama karşı dirençli... kavgacı bir söylem» ibaresi ibretle yer almasına karşın, neyin kavgasını yaptıkları belirsizdir. Politik bilinçten yoksun, maddeci duyarlıktan uzak bir edebi pratikleri vardır: İmza günlerinde, *Akif Kurtuluş*'un dediği gibi, «okuru vaftiz ederler»; okur da onların «papazlığını» kutsar!

Hele ödüller!... Onaylanma ve beğenilme kompleksi, edebiyat kavgasının bir yana itilerek, «reklâmların» öncelik kazanmasına yol açar. Artık, «kaynaşmış bir kitle» tarafından beğenilen, aranan ve korunan *sıradan bir edebiyatçı tipolojisi*, her zaafıyla önümüzdedir: Tarihe «yaldızlı harflerle» yazılan ve bir türlü çıkmayan leke!

Bu gidiş tersine çevrilmelidir. Eğer bir okur, kendisini «cezbeden» ödüllü yazarlar sayesinde edebiyata yönelecekse, hiç yönelmemesi daha sağlıklı olur. Kitap satışları, fazlaca dikkatli ve uyanık okur bulunamadığı için imza günleriyle kotarılacaksa, *Müjde Ar*'ın sahneye «dekolte» giysilerle çıkması da yadırganmamalıdır!

Edebiyatçılar, «andavallı» bir okur sayesinde ayakta kalabileceklerini sanıyorlarsa, okurun bu özelliğine epey uyum sağlamış sayılabilirler. Ancak, eleştiren ve sorgulayan bir okur önünde her yazdıklarıyla ciddi bir sınav vereceklerse, okuru önemseyeceklerse, tavırlarında inandıkları koşut bir düzey gözetmek zorundadırlar.

Evet, Türkiye Edebiyatı'nın bir ihtilâle ihtiyacı var.

Bu mücadeledeki en önemli görev, bütün aymazlığına, miskinliğine, tembelliğine ve feodal yanına karşın, yıllardır pasifize edilen Türkiye okuruna düşmektedir.

Okurun, bütün ödülleri, imza günlerini, mevcut edebiyat sisteminin köhne yanlarını ve kendisini ciddiye almayan edebiyatçıları *boykot etme hakkını* kullanması gerekiyor.

Hodri meydan!

FOSFORLU CEVRİYE NEDEN ÖLDÜ? (*)

KEMAL DURMAZ

Öykünün sonunda Cevriye ölür. Sulara gömülür ve onun «gömüldüğü yerde su, üstüne bir yıldız düşüp de parçalanmış gibi yakamozdan pırıl pırıl» parıldar. Suyun üzerinde «motor gürültüleri, canavar düdüklerinin sesi ve insan haykırışları» birbirine karışır. Bu ölüm, neredeyse acemice, zorlama bir kurguyla, bir zorunluluk olarak çizilir. Neden? Cevriye neden ölür?

Elbette, bu, doğru bir ölümdür. Cevriye'nin, üzerine motor gürültüleri ve canavar düdükleriyle gelen burjuva dünyasını, o güne dek kendisini sattığı «erkek»i aşağılamasıdır. «Erkek», aşağılanmalıdır. «Kadın» bunun için ölür. Aşağılama ve ölüm, sisteme öfke duyan *örgütsüz insanın* gelebileceği en ahlaklı ve dürüst noktadır.

Romanlar ve filmler her zaman kadının ölümü ve erkeğin aşağılanmasıyla bitmez. Bazen tersi olur; bazen her ikisi de ölebilir. «Kadın» ve «erkek» ya ölürler ya da sonsuzca yitirirler birbirlerini. «Kadın»lıkları ve «erkek»likleriyle asla birarada olamazlar, örgütlenemezler. Çirkin ve hasta bir kadın ile genç ve yakışıklı bir erkeğin yakınlığı, arkadaşlığı, ilişkinin taşınabileceği hiçbir yer kalmadığı durumda bir tutkuya, «aşk»a, aynı anda da ölüme dönüşüverir. Scola, ölümü bedeline sevdiği adamla sevişen çirkin ve hasta kadını insanca bir değere yükseltir: Hastalık ve çirkinlik aşağılanır (*Passion D'Amour*). Erişilmeyecek bir şeydir *beraber* olmak. Sevgi yaşanır; ancak çıkmaz bir yoldur her zaman. Yapayalnızlığı içerisinde insan, ulaşmak, yakalamak istediği insanla ne yapacağını bilemediğinde, «sevgi»nin öldürücü bir tutkuya, yokoluşa, «aşk»a, yani trajediye dönüştüğünü görür.

Romanlarda ve filmlerde «sevgi», burjuva dünyasının *irreel* bir motifi olarak yer alır her zaman. Ulaşılmaz. Cisimleşmez. Bir tarihselliğe hiçbir zaman oturmaz. Sevenler ya yitirirler birbirlerini, ya ölüm ayırır onları ya da ancak ölümde birleşirler. Cevriye, başka bir insana olan sevgisini ancak ölümüyle somutlayabilir.

Cevriye ölmekte haklıdır.

Sevebilmekte yapabildiği, gerçekleştirebildiği en «gelişkin» eylemdir bu. Sevmeyi ancak buraya kadar becerebilir. Ancak bu kadar *örgütlüdür* sevme mücadelesi. Burjuva toplumu, bireylerine, ancak ölebilecekleri kadar bir sevebilme olanağı sağlar; bu toplum, sevgiyi yaşatabilme umudunu tümüyle ve sonsuzca yitirmiştir.

Kutsal ve yüce bir şeydir Cevriye için sevgi; onu tanımlayamaz, ancak somutlamaya çalışır. Bunun da, bulabildiği en iyi ve doğru yolu karı-koca olmaktır. Birbirini seven bir «kadın» ve bir «erkek» olmak, bir kadın ve bir erkek olarak birlikte yaşamakta ifadesini bulur. Öte yandan, onun için «evlilik hayatı kodese girmek gibi bir şey»dir. Fakat, «*onunla* evli olmak...» Bu, mutlaka güzel bir şey olurdu...

Ancak bunun da bir gerçekliği yoktur. Cevriye bir fahişedir. Bu toplumun bir fahişesi. Evlilik düşüyle değil, fakat ancak sevme eylemiyle bu toplumu aşağılar, onu gülünç ve akıldışı bir duruma sokar. Fahişeyle «ev hanımı» arasındaki fark yalnızca niceldir ve fahişe, «ev hanımı»na göre *çok fazladır*.

Sevdiği adam, «bütün diğer erkeklerin ondan istediği şeyi» hiçbir zaman istemez; «kendisine hiçbir zaman bir sürtük muamelesi» yapmaz, «bir dişi, bir kadın olduğunu bile» ona hatırlatmaz. «Geldiği günden itibaren ona hep 'siz' diye» hitabeder. Karşısında, «diğer erkekleri çıldırtan kaba ve hayvanı kırıtışlarını, galiz ve tahrik edici nüktelerini» yapamadığı ve «kadınlığını satabilmek için kullandığı bütün hile ve bilgilerini unuttuğu, için için onun da kendisinin böyle şeyler bildiğini anlamasını» istediği, «ismini bilmediği ve kim olduğunu tanımadığı (...) meçhul ve meçhul olduğu nisbette de esrarengiz bir adamdır. Belli ki sistem dışı, sisteme karşı, örgütlü bir eylem adamıdır bu. Onun yanında ancak «kadınca bir içgüdüyle kendi mevcudiyetini (...) meşru ve tabii kılacak şeyler» yaparak durabilir: Bulaşık yıkar. temizlik yapar...

Evet, sevgi kutsaldır Cevriye için. Zaten ölüm de, kutsallık içerisinde bir embriyondur. Sevdiği adam için ise sevgi gayet basit, anlaşılır, yaşantısıyla sürekli birarada varolan sıradan bir olgu, somut, maddi bir şeydir. Bu sıradanlık ve maddilik, sevginin, yaşantısının *gündelik* öğelerinden birisi olmasında ifadesini bulur. Kafası bulanık Cevriye için [illegible] yine bulanık (kutsal)

bir şeyken, adam içinse elle tutulur, her an, her ayrıntıda kolayca yaşanabilir, gerçekten *basit* bir öğedir. Cevriye'ye, sıradan insanlardan birisi olması gerçekliği içerisinde davranır, ona saygı gösterir. «Kadınlığı»na karşı bütünüyle kayıtsızdır. Bu kayıtsızlık bir yandan kadının onuruna dokunurken, bir yandan da onun onurunu okşar. Cevriye'yi bu adama çeken şey, «şimdiye kadar hoşlandığı erkeklere doğru onu çeken, yaklaştıran şey değildi. (...) (kendisini) böyle başkalaştıracak kudrette oluşu idi.» Bütün olumluluğu karşısında ilişki Cevriye açısından bir türlü tanımlanamaz, somutlaşamaz: Ona göre, «aralarında hiçbir şey» geçmez.

⁂

Burjuva dünyasında, kadın ve erkeğin birbirlerini sevmesi şeklinde ortaya çıkan görüntü, son durumda her zaman «cinsel» yaşama değgin bir olgu olarak algılanır. Sınıfsal ve ekonomik durumları, politik, dinsel, ahlaksal yapıları ne olursa olsun, sevgi, her koşulda herkese ait olan evrensel bir değer olarak görünür. Nazım Hikmet'in «kadınlarını sevmesi» ile, Hitler'in kendi kadınını sevmesi; ya da Moskova önlerine kadar dayanan faşist Alman ordusundaki Helmut'un karısını özlemesi ile Moskova'yı savunmak için savaşan İvan'ın karısını özlemesi *bu anlamda* birbirinden tamamen farksız gibi gözüküyorsa, sevginin, insanın kendine özgü «doğal» bir içgüdüsünden kaynaklandığını ve buranın kendi içine kapalı, dokunulmaz bir alan olduğunu mu kabul edeceğiz? Bu, Hitler'in bile, sonunda kaçıp saklanabileceği, tanımı gereği, hiç de hesap vermesini gerektirmeyecek bir «özel yaşam»ın, kendine-özel bir alanın ve bu alana daldığında Hitler'in bile Hitlerliğinden soyunup «sevebildiğini», «özgürleşebildiğini» ve asıl önemlisi, bu sevme ve özgürleşme eyleminin tarihsel bir dinamizm içerisinde bulunduğunu kabul etmemiz anlamına gelirdi. Girilemeyecek, sorgulanamayacak, anlaşılıp müdahale edilemeyecek «özel bir yaşam» alanı olamaz!

Sevme edimini tek başına düşünmeye çalıştığımız sürece, bu, hiçbir şeyi, ne kendimizi, ne sevdiğimiz insanları, ne de bu olguyla bağlı başka süreçleri kavramamıza yetebilir. Bu edimin ve burjuva kültürünün «cinsellik» olarak adlandırdığı sürecin yepyeni, bambaşka bir boyutta algılanması gerekir. Bu ise, insanın, önünde yepyeni etkinlik alanları açması, günlük bilincinin dönüştürülmesi ve toplumsallaşması için gerçek olanaklar sağlaması ile birlikte düşünülmelidir. Evrensel - mutlak anlamlar yükleniyormuşcasına bir gevşeklik ve vurdumduymazlıkla kullanılıveren kavramların, farklı bir yaşam biçiminde, farklı bir toplumsallaşmada çok farklı işlevler yüklendiği gözlenebilir. Farklı yaşam biçimleri, insanların toplumsallaşması için farklı zorunluluklar dayatır. Avustralya yerlilerini görüntüleyen fotoğraflardaki kadınların çıplak göğüslerinin değil de, bir Fransız şarabının reklamındaki bir «kadın kalçası» görüntüsünün, «erkek»lerde bir takım «hormonal», «fizyolojik» salgılamalara yolaçması üzerinde düşünülmelidir. Çıplak yerli görüntülerine hiç kimse «cinsel» anlamlar yüklemeye kalkışmaz. Üstelik bu yerlilerin kendilerinin de, birbirlerinin göğüslerinde ve adalelerinde, bizim «erkek»lerimizin algıladığı biçimiyle bir «cinsellik» algılamadıkları, bu görüntülerde apaçık bellidir. Belki bu tür salgılamalara farklı yaşam biçimlerinde farklı etkenler yolaçabilir. Ancak bu, farklı toplumlarda ve düzeylerde ortaya çıksa da, «cinsel yaşam» diye mutlak bir kategorinin varlığını bize göstermez; tersine, «cinsellik» adı verilen sürecin, «insanın doğası»ndan kaynaklanan, kendi içine kapalı, *kendinde* bir dünya değil, tümüyle belli bir yaşam biçiminin zorunluluklarının belirlediği bir etkinlik, toplumsallığın bir boyutu, yani tümüyle toplumsal bir süreç olduğunu gösterir. Yaşam biçiminin farklılaşması, tek tek insanların algılama kapasitesinin ve düzeyinin farklılaşmasıyla birlikte ele alınmalıdır.

Herhangi bir nesneyi salt duyumsal (fizyolojik) olarak algılamak sözkonusu olamaz. Duyu organlarının da belli bir tarihselliği vardır ve algılama, bilgilenmeyle ve bilinçle doğrudan bağlıdır. İki farklı tarihselliğe sahip olan, dolayısıyla iki farklı toplumsallıkta bulunan iki göz, bir kadının göğsünü, bacağını çok farklı biçimlerde algılayacaklardır. Bunlardan birisi, o bacağa baktığında, üzerinde bulunduğu bedenin bir takım salgılar üretmesine yolaçarken, öteki, sözkonusu bacağın, yürümek, koşmak, zıplamak, vb. gibi işlevleri yüklendiği şeklindeki bir düşünceye yolaçabilir. Bir kadın göğsünün bir erkeği heyecanlandırmasının nedeni, o göğsün ya da erkeğin «doğası» değil, bu konudaki tarihsel zorunlulukların belirlediği koşullanmadır. Bu aşamada, «cinsellik» kavramının bütünüyle spekülatif, anlamsız ve boş olduğunu pozitif olarak göstermek ilk anda pek de olanaklı değildir. Sorun, en genel anlamıyla bir eğitilme ve bilinçlenme sorunudur.

«Cinsellik» adı altındaki tüm eylem ve ilişkiler, toplumsallığın çok çeşitli işlevlerinden belirli bir kısmını ve toplumsal ilişkilerin çeşitli boyutlarını kapsar. İnsanların, toplumsallaşma ve özgürleşme mücadelesi biçimlerinden birisinden başka bir şey olmayan bir etkinliğe burjuva kültürü «cinsellik» adını verip onu kapatmış ve kutsallaştırmıştır. Kadınların ve erkeklerin farklılığı olgusu, «doğal» ve mutlak bir doğru değil, tarihsel bir sonuçtur. Bu sonuç, fizyolojide ayrışıp ifadesini bulur, ama son kertede bizzat toplumsal ve ekonomik nedenler yoluyla belirlenir. «Cinsellik» denilen sorun, temelde bir kadın-erkek ilişkisi sorunu değil, bütünüyle bir toplumsal ilişkiler sorunu, yani sonuçta sınıfsal bir sorundur.

«Cinsel özgürlük», «kadın özgürlüğü», vb. şeklindeki eğilimler de, sorunu fizyolojik kökenli görmekten kurtulamamanın değişik ifadeleridir. Burjuva ideolojisi içerisinde kadın ve erkek arasındaki tarihsel eşitsizliğin yok edilmesi kaygılarıyla başvurulan son çareler gibi gözüken bu hareketler eşitsizliğin giderilmesini değil, fakat onun daha ustaca ve daha kapsamlı bir şekilde örgütlenmesini sağlamaktan öte bir işlev görmez. Bunlar, eşitsizliğin kaynağını son çözümlemede ve her şeye karşın «insanın doğası»nda gören burjuva ideolojisinin çeşitli pratikleridir. Fizyoloji, bu çelişkinin (eşitsizliğin) en belirgin bir şekilde ifade bulduğu bir fenomendir yalnızca.

Bu noktada dokunma, daha özel olarak da sevişme, günlük, pratik bir eylem olmaktan çok, toplumsal bir ilişkinin tüm boyutlarının, tüm içeriğinin taşınıp maddileştirilebileceği bir toplumsallaşma düzeyi olarak anlaşılmalıdır. Sevişme sorununun düzey ve kapsamı en genel ve temel anlamıyla sınıfsal olarak belirlenir ve toplumsal mücadelenin her alanında alınan tavırla belirli nitelikler kazanır. Toplumsal hareketlerle (etkinliklerle) sevişme eylemi arasında, karşılıklı belirleyiciliği olan diyalektik bir ilişkiden söz edilmelidir.

Burjuva ideolojisinin «sevgi» pratiği, en açık ifadesini, gereksinmelere duyulan koşullandırılmış bir özlemde bulur. Burjuva toplumundaki gereksinmeler zincirinin her halkası, aynı zamanda burjuva bireyinin dünyayı kavrayışının, bilinçlenmesinin ara aşamalarıdır. İyi bir eğitim görmek, bir ev, bir araba sahibi olmak, kaliteli ve pahalı bir saat edinmek, «güzel» bir kadınla ya da «yakışıklı» bir erkekle «özel» bir ilişkiye girmek, vb., hep ona başka bir takım olanaklar, dolayısıyla yeni bilinç düzeyleri sağlar. Karşıladığı her gereksinme (bu gereksinmeler *burjuva* bireyinin reel gereksinmeleridir, toplumun öteki katmanlarının insanlarının değil) onun biraz daha kapsamlı bir bilinçle, yani biraz daha «özgürce» davranmasını sağlar. Bu anlamda buruva bireyine de 60-70 yıllık bir bilinçlenme ve özgürleşme çabasının emekçisi gözüyle bakabiliriz. Bu çaba onun toplumsallaşma çabasıdır ve bu yoldaki tüm gereksinmelerini bir şekilde karşılamak zorundadır. Yalnızca bu açıdan baktığımızda bile, burjuva toplumundaki «sevgi»nin nesnel içeriğini görebiliriz. Öyle ya, çocuğunu, arabasını, köpeğini, parfümünü, oturma odası takımını, kadınını (ya da erkeğini) herkes sever ve üstelik bu, *yalan* bir sevgi de değildir.

Ancak, böylesine bir iyi niyetle yola çıktığımızda yine hiçbir yere varamayız. Tanımı gereği, kuşkusuz her ilişkinin özünde bu iyi niyet ve dürüstlük bulunuyor olmalı. Fakat, tüm toplumun çıkarınaymışçasına gösterilen, genel anlamıyla burjuva sınıfının çıkarları ve bu çıkarlara göre örgütlenen toplumsal ilişkiler ve ekonomik sistem, bu ilişkileri bambaşka bir işlev, bambaşka bir anlamla doldurur; adeta bu ilişkilere açıkça damgasını vurur. Dayatılan bu işlev, sınıfsal olarak hangi koordinatlarda bulunurlarsa bulunsunlar, oradaki insanların çok kısa bir süre içerisinde yıldırıcı bir çatışmanın içine yuvarlanıp, sonunda birbirlerini tümüyle yok etmelerine neden olur. Bu olaya kadın-erkek kategorisi düzeyinde baktığımızda ise, karşılıklı bireyci çıkarlar arasındaki çatışmanın en açık bir şekilde somutlaştığı bir alan olarak, son çözümlemede «cinsellik» adı verilen kurgusal bir sürecin dayatıldığı görülür. Bir ilişkide taraflar, tamamen bilinçsizce de olsa, başlangıçta tam bir iyiniyetle karşısındakinin toplumsallığını kavrayıp oraya katılmayı, böylece hem karşısındakinin, hem de kendisinin toplumsallığını zenginleştirmeyi hedeflerken, «cinsel eylem» kaçınılmaz olarak aradaki toplumsallığın çözülmesi ve bozulması olarak ortaya çıkar. Tarihbilimsel bir tasarısı yapılmayan, rastlantısal ve bilinçsiz olarak girişilen her eylem gibi, bu eylemin de öngördüğü hedefi tam anlamıyla gerçekleştirebilmesi sözkonusu olmaz; tersine, böyle bir eylem yoketmeye yönelir. «Cinsel yaşam» denilen şeyin bu anlamda çok özgün ve kirli bir savaş yöntemi olduğunu söylemek çok da yanlış olmaz.

İşte bu noktada, her anlamdaki çıkarların ve hedeflerin savunulmasında ve gerçekleştirilmesinde «cinsel eylem» başlıbaşına bir araç işlevi görür. «Cinsel yaşam», ancak böyle bir işlev yüklenerek maddi olarak tanımlanabilir. Burjuvazi, «aşk»ı, kendi sınıfsal çıkarlarına en iyi şekilde hizmet edebilecek bir mekanizma haline getirir ve işte tam da bu nedenle «cinsellik» denilen o «şey» tümüyle toplumsal bir anlam kazanır.

Freudcu ve yeni-Freudcu bakış açılarının etkisinde olan pek çok insan (özellikle son dönem burjuva akademisyenler), bilinci, bazı eylemlerin ve durumların «doğal »olarak gerçekleşmesini kolaylaştırıcı değil, zorlaştırıcı bir etken olarak görüp, bu

olgunun toplumsal boyutlarını inceleyip saptamanın (burada, 'saptama'dan, hiçbir zaman söylenmese de, her zaman ve mutlaka ampirik saptamayı kasdederler) oldukça zor olduğunu, giderek de toplumsal boyutların hiç bulunmadığını, ancak fizyolojik etkilerin rahatlıkla gösterilebileceğini düşünür. Oysa, her etkinlik —dolayısıyla dokunmanın da her boyutu— bizi biraz daha bilinçlendirir; bize katılan her yeni bilgi öğesi çok karmaşık süreçlerden geçerek bizi daha kapsamlı, daha müdahaleci bir etkinliğe taşır.

Burada hemen şu soruların sıralanması gerekiyor: Dokunmayı haklı kılan, onu bir zorunluluk durumuna getiren şey nedir? İnsanlık tarihinin her aşamasında farklı tarihselliklerde ve farklı coğrafyalarda dokunma, ne gibi farklı zorunluluklar sonucu gerçekleşir? İki insan *neden* birbirlerine dokunmak, birbirleriyle sevişmek *gereğini* duyar? Bu, basit bir üreme içgüdüsünden mi kaynaklanır? Eğer böyleyse; «cinsellik» doğal bir süreçse; insanın, toplumsallaşmasının bir öğesi olan bilinci ile şu ya da bu oranda katılmadığı bir davranış biçimiyse, onun sevişmesinden değil de, çiftleşmesinden söz etmemiz gerekmez mi? Bu olay, insanda, bir şekilde —kaçınılmaz olarak bir takım tarihsel-toplumsal süreçlerde— birikmiş olan belli bir gerilimin, bir potansiyel fazlalığın, yine «doğal» bir tepkiyle boşaltılması için, bir anlamda otomatik olarak çalışan bir deşarj şalteri mi? Yoksa, yine o insanın, salt «kendi öz benliğini» belirli bir ideale —toplumsal bir kimliğe— doğru tamamlama çabası içerisinde, büyük ölçüde de çağdaş psikolojinin mitolojik ögeleriyle beslenen, o ideale tapınmasının da sözkonusu gerekliliğin dayatılmasında payı var mı? Yemek yemek, uyumak, çiftleşmek gibi işlevler, gerçekten de toplumsallığın en az müdahale edebildiği, insanın en «doğal» işlevleri mi?

Sevme eylemi elbette insanlık tarihi (=üretimin tarihi) boyunca vardı; ancak «cinsellik» yanılsaması, insanlık tarihi boyunca değil, sınıflı toplumlar tarihi boyunca vardır ve kapitalizm bu kavrama yalnızca yeni bir nitelik kazandırır. Bu yeni nitelik, tarihsel yabancılaşmaya paralel olarak, *etin* metalaşması, «şeyleşmesi»dir. Bu niteliğin beslendiği teorik kaynak, genelde burjuva akademizminin içinde bocalayıp durduğu ve giderek de mutlaklaştırıp inanılmaz boyutlara vardırdığı, insanda birbirinden bağımsız doğal ve toplumsal olan diye iki ayrı süreç bulunduğu şeklindeki düalizmdir. Böyle bir yaklaşım ilk bakışta çekici ve pek çok açıklamayı kolaylaştırıcı gözükür; oysa, insanın doğası denilen şey, son kertede onun toplumsallığının bir işlevinden başka birşey değildir. Tıpkı, yaşamı, «cinsel yaşam», «iş yaşamı», «ev yaşamı», «tatil yaşamı», vb. gibi yapay alanlara parçalamaya kalkışmak gibi, doğal-olan ile toplumsal-olan'ı (buna benzer olarak içerik ile biçimi) ayrıştırıp, birbirinden farklı iki kategoriymişcesine göstermeye kalkışmak, ideolojisinin, egemenliğini sürdürmeye yönelik olarak yanılsamalar geliştirme çabasıdır. Bu yanılsamalar, kapsamları açısından en uç noktasına kapitalist toplumla birlikte ulaşır. Bu toplumda ,toplumsallaşma süreçlerinin rahatça gözlenemiyor olması, egemen ideoloji ve onun pratikleri tarafından bu süreçlerin özellikle örtülmeye çalışılması, yabancılaşmanın en özgün niteliklerinden birisidir. Toplumsallaşmanın özgürce serpilip gelişeceği ortam, burjuva yaşam biçimine aykırı bir ortamdır.

Yüzyıllardan beri biriken koşullanmaların ağırlığı altında dünyaya gelen bir insanda gerçekten doğal-olan'ı —eğer böyle bir şey varsa—, nasıl yapıp da koşullanmış davranış ve tepkilerden ayırt edebileceğiz? «Cinsellik» diye ayrı bir yaşama alanı tanımlamaya çalışmak, diyalektik açıdan orayı tanımsız ve açıklamasız bırakmanın, orayı «hiç»leştirmenin başka bir yoludur. *Sevişme* ise, insanın tüm toplumsal yaşam kümesi içindeki sıradan öğelerden birisi, kişiliğinin ve yaşantısının bir işlevi, basit bir ayrıntısıdır.

Ancak, burjuva ideolojisinin fizyolojik bir nedensellik içine hapsetmeye çalıştığı her eylemin, aslında tümüyle toplumsal bir nedenselliği olduğu söylendiğinde, buradaki nedenselliğin tek yönlü bir işleyiş içindeymiş gibi yorumlanmaması gerekir. Toplumsallıkla fizyoloji arasında, etkinlikle bilinç arasındaki ilişkiye benzer bir ilişki olduğu söylenebilir. İnsan bedeninin belirli noktalarında odaklaşan ve «cinsel» olduğu varsayılan bölgelerin fizyolojik uyarılmaya bu denli açık bulunması, tarih içinde evrimleşerek bugüne dek uzanan ve bugün en aşırı boyutlarına varan koşullandırmanın yarattığı bir durumdur. Fizyolojinin de toplumsallığın bir türevi olduğunu düşünürsek, tüm ilişkilerin, bu arada toplumla ve tarihle, insan ve onun fizyolojisi arasındaki ilişkinin de tek yönlü oklarla belirlenmediğinin, bu ilişkilerin karşılıklı olarak çok karmaşık diyalektik etkileşimlerle oluştuğunun, sözkonusu nedenselliğin çok boyutlu olduğunun, ama bunların temelde ve son çözümlemede ekonomik üretim ilişkilerinden kaynaklanıp yine oraya döndüğünün vurgulanması gerekir. Her eylemin anlamı, o eylemin tarihselliğiyle birlikte vardır ve dolayısıyla her eylem belirli bir tarihselliği, belirli bir şekilde etkiler.

Burjuva ideolojisi, insanlar arasındaki her ilişkiyi, sonunda kendi çıkarına hizmet eder bir biçime sokmakta hiçbir zaman tereddüt etmez ve örgütsüz hiçbir ilişki bundan kurtulamaz. Burjuva dünyasında yaşayan insanlar, ne denli büyük bir iyi niyet ve sevgiyle yola çıkarlarsa çıksınlar, burjuva ideolojisinin kuşatması altında, sonunda mutlaka sürekli bir *savaş* durumuna, bir savaş kültürüne saplanır; yaşamları savaş ideolojisi içinde somutlaşır.


İ. Dalunas

Ancak, savaş da sonuçta bir tür toplumsal ilişki biçimidir. Bu anlamda burjuva biçimi kadın-erkek ilişkilerinin ayrıcalıksız tümünün kavga-fuhuş periodlarının kısır döngüsünü izlemesi son derece anlamlıdır. Tüm bu biçim ilişkilerde, herhangi boyuttaki bir kavgayı, herhangi boyutta bir sevişmenin (!) izlemesi olarak sergilenen bu oyun, yaşamın tüm alanlarında farklı boyutlarda sürer gider. Bazen sıcaklaşan, bazen soğuyan bu savaşın en trajik boyutları genellikle yatakta yaşanır; olgunun en net bir şekilde gözlenebildiği bir savaş alanıdır yatak. «Birliktelik» yatağın yörüngesinde örgütlenmeye zorlanır. Dışarıdan bakıldığında, birbirlerinin toplumsallıklarını yakalamaya çalışan iki insanın sanki, çocukça bir oyun oynadıkları düşünülebilir: Kavga, birbirlerinin toplumsallıklarını algılayamadıkları anda başlar. Oynadıkları bu irreel oyunu gerçeklik olarak algılarlar; gerçekliğin kendisi ise onlar için budalaca bir oyundur. İlk bakışta gülünç gibi gözüken oyun, burjuva insanının korkunç trajedisidir aslında. Toplumsallığın görülememesi, tümüyle bilinçlenme düzeyi ile ilgili bir sorundur. Bir tanesi, toplumsal bir ilişki kurma umuduyla ötekine dokunduğu anda toplumsallaşma bir yabancılaşmaya dönüşür. Dokunma eylemi, örgütlü bir etkinlik sisteminin bir işlevi durumuna getirilmedikçe, rastgele dokunma, toplumsallığın yokedilmesine yönelen bir saldırıya dönüşüverir.

İnsanın toplumsal yeri, sözü edilen bir etkinlikler dizisi sonucunda oluşur ve her insanın bu sonucu elde etme olanağı ve hakkı vardır. Bu ise, bir mücadeleyi gerektirir. Dolayısıyla, dokunmak, toplumsallığa ulaşmanın bir yolu değil, ulaşılan toplumsallığın sınandığı ve zenginleştirildiği bir eylem olabilir. Özgürleşme de işte bu hakkın, toplumsallık hakkının adım adım ele geçirilmesinden başka bir şey değildir ve birbirleriyle ilişkiye giren insanların yapmaya çalıştığı şey de bu hakkı elde etmeye çalışmaktan başka bir şey değildir. Burjuva dünyasının insanları da özgürleşmenin bu hakkı elde etmekten geçtiğini sezinler. Oysa, bunun nasıl yapılacağı konusunda kapsamlı bir yanılgı vardır. Çizilen içi boş toplumsallaşma şemaları arasında, insanın en yoğun bir şekilde «cinsellik» yanılsamasına abanmasının nedeni, karşısındaki insanın toplumsallığını en yakın, en kolay ulaşılabilir, en somut bir şekilde dokunma yoluyla yakalayabileceği, onun toplumsal kimliğine bu yolla yaklaşabileceği, onu ancak orada tanıyabileceği yanılgısıdır. Böylece birbirlerinin fizyolojileriyle oynayıp sürekli olarak *geçici* toplumsallıklar yaratırlar. Yakalanan bu geçici toplumsallıklar ise genel savaş durumu tarafından anında tahrip edilir. Birbirlerini yok etmeten başka hiçbir anlama gelmeyen bir ilişkiyi, bir yaşam biçimini sona erdirmeyi kendi başlarına kaldıkları sürece asla başaramazlar.

Sevme işi tüm anlamlarıyla, öncelikle sosyalizm mücadelesiyle bütün koordinatlarında örtüşen bir yaşam biçimidir bugün. Sosyalistleşme, nasıl ancak belirli bir biçimde olanaklıysa, bir insanı sevmek de aynı biçimde olanaklıdır. Bu biçim bu mücadelenin, toplumsallıklarını oluşturmak, dolayısıyla özgürleşmek için insanlara, çok geniş olanaklar içeren bir ortam sağlamasıyla somutlanır. Toplumsallaşma öncelikle sosyalizmi etkin olarak sahiplenmekle başlar. Sevmek ise, bir edim olarak hem bu mücadelenin bir öncülü, hem de, ancak bu mücadele yoluyla etkinliğe dönüşebilecek olan bir bilinçlilik durumudur. İnsanlar bugün birbirlerinin toplumsallıklarına asgari bir düzeyde ancak sosyalizm mücadelesinin nesnel platformunda ulaşabilir ve oraya katılabilirler. Sevgi işte budur. Toplumsallaşmanın genişleyip derinleştiği yerde, o da genişler ve derinleşir. En genel gibi gözüken ilişki en özel ilişkiye; en özel ilişki ise en genel ilişkiye dönüşüverir.

---

*) Derviş, Suat, **Fosforlu Cevriye**, May Yayınları, İstanbul 1968

ARİF DAMAR ŞİİRİ:

BİR ADIM İLERİ BİR ADIM GERİ

YÜCEL FİLİZLER

Kendini öne çıkarmayan, hemen hep geride tutan bir şiir kırkbeş yıldır akan bir yeraltı ırmağı; bu, Arif Damar. Şiirin soğuk demircisi. İlhan Berk'te buluyorum: «Biliyoruz ki, onca dağ başlarında ateş yakmasına, yıkıntılar içinde dolaşmasına karşın, bağırmaz şiiri. Hiç mi bağırmaz? Bağırır elbet, ama içten işler, yeraltı suları gibi yavaş yavaş başverir. Bir soğuk demircidir sanki, öyle kurumsuz, insancadır.»[1] Ne var ki, insancalık Arif Damar'da doğallığın, kendiliğindenliğin bir ifadesidir; doğa ise belki de en önemli temadır, ender olarak ona müdahale edilir, örgütlenmeye çalışılır; daha çok doğaya uyumlanmak, onunla bütünleşmek, içinde erimek olur. Kimi zaman tapınmaya kadar varıyor. Bu, kırk kuşağı toplumcu şiirinin ana izleklerinden biri. İdeolojik şiddetin ve teknolojik kaosun karşısında doğaya geri dönüşün umutsuz arayıcısı bir şiir.

Bu çalışmada değişik bir yöntem uyguladım. Kendi değerlendirmelerimi asgaride tutarak, alıntılarda yoğunlaştım. Sanat yapıtı, verili gerçeklikten seçilen parçaların yeniden örgütlenmesi ise, eleştiri de kurmaca gerçekliğin parçalanarak yeniden üretilmesiyle içeriğin verili gerçeklikle ilişkisinin açığa çıkartılma denemesi oluyor. Dergi sayfalarının sınırlılığı, dizelerin, bölme işaretiyle yanyana yazılması zorunluluğunu getirdi; içeriğin öne çıkartılmasına katkıda bulunmakla birlikte, biçimsel öğelerin dağılmasına yol açabilir. Alıntılar, kaynakçada belirtilen şiir kitaplarındaki asıllarıyla karşılaştırılır ve bütünsellikleri içerisinde değerlendirilirse, benim çözümlemelerimin eksik ve hataları bir ölçüde giderilebilir. Umuyorum...

Kırk kuşağı, İkinci Dünya Savaşı'nın içine doğdu ve izlerini tüm ürünlerinde hissettirdi. Savaşın, teknolojik şiddet ile zorunlu bağlantısı, teknolojinin yer yer ölümle özdeşleştirilmesine yol açmış olabilir. Ayrıca, doğuda yaşanan uzun sürgün ve askerlik dönemleri, sert doğa koşulları karşısında savunmasız kalan, ekonomik güçlükler içerisindeki sanatçıyı doğa ile zorlama bir ilişkiye itiyor. Teknolojinin ve doğanın şiddeti karşısında, uyumlu doğaya, acuna sığınılıyor. Arif Damar şiirinin temel izleği bu olmak gerekir: Doğa ile barışma özlemi. Uyum, insana fizik şiddeti dayatan nesnelerin uyumsuzluğu karşısına konur. Ay ışığı, durulmuş deniz, ılık esen rüzgâr, çiçekler; kargaların, fırtınanın, kayaların karşısına konur. Doğa kendi içinde parçalanır. Aynı şekilde, doğanın uyumunu bozmayan insan yapımı manifaktur; uçurtma, balıkçı kayığı, deniz feneri; elektrik tellerinin, kamyonların, silahların karşısına konur. Teknoloji, *Kartacalı Yıkıntı*'dır Arif Damar'da: Paslı demirler ve ezik saçlar.

Bu girişi açabilmek ve veri sağlayabilmek için kronolojik bir sıra içerisinde, *Günden Güne* ile başlıyorum[2]: «Bu gece hiçbir şey mevcut değil kâinatta / parmaklarımın arasında buruşan gazetenin kurduğu alemden maada / Dünyanın bütün camlarını kırmak istiyorum» (s. 8). Haksız bir savaş, faşizm, doğanın monotonluğunun getirdiği kıstırılmışlık duygusu ve «Karşıki apartmandan / Anama küfreder gibi / Müteahhit Nuri Bey'in / Kahkahası...» birleşik bir şiddet öğesi oluşturur şiirde. Savaşın sınıfsal gerçekliği veriliyor. Doğanın monotonluğuyla da birleşen basınç, ancak karşı şiddetle parçalanabilir: «Bütün camları». Türkçenin en güzel, en yoğun şiirlerinden biri olduğunu düşünüyorum. Ancak, ne yazık, başkaldırılan monoton doğa, Arif Damar'ın sonraki şiirlerinde aranan, arzulanan bir şey olacaktır; «Ve düşman elindeki karşı dağları / kilometrelerce uzağa itip...» (s. 10) doğanın şiddeti düşmanla özdeşleştirilmiştir; aranan uyumlu doğadır: «Limanlar kayıklar ve balıkçılar / ve gece vakti / ılık esen rüzgâr / uzak buraya.» (s. 9) Kitabın ilk bölümündeki savaş üzerine şiirler, faşizm ile sosyalizm arasındaki büyük çatışmayı vermekle birlikte, sert doğayla uyumlu doğa; kaosla acun arasındaki çelişki ile sembolize edilir. Savaşın, hareketin, verildiği bölümlerde, doğa arka planda kalır; savaşın, arkasında binlerce ölü bırakarak çekildiği yerlerde uyumlu doğa eğemen olur, esirgeyicidir, ölüleri kendi homojenliğine katar. Kaosa yenik düşen askerler aslında uyumu bulmuşlardır: «Kar yağıyor / Senin kadar sakin / silah arkadaşların / ve bilcümle ordu / kayboldu ufukta.» (s. 11), «Dinleyelim yalnız / Gelecek günlerin saadet şarkılarını / Gökyüzünün maviliğinden» (s. 13).

Doğaya uyum, kendiliğindenlik, Arif Damar'ın ana izleği; hareket bile buna uyumlanmaya çalışılır: «Her şey olması lâzım geldiği gibi oldu: / ilkin kadın vuruldu / sonra erkek» (s. 19). Ancak bu yeterli değildir. «Sarsıyor stebin yıldızsız karanlığını top sesleri» (s. 21). «Toprağın büyük huzuru darmadağın / ... / Her şey hareketsiz / sükûnet, her yanda sükûnet / ne kımıldayan bir yaprak / ne yaşayan bir renk, / yalnız sessizliğe boylu boyunca uzanan ölüler.» Doğa, teknolojik kaosla yitirdiği huzurunu, insanın ölüm haliyle geri almaktadır. Güneş, vatan için kendi gündüzlerini veren insanların gözlerinde parlar. Kitapta, uyumun ancak ölüm haliyle mümkün olabileceği vurgulanıyor; hareket ve mücadele *araçlarla* mümkün dür. «Silahım düştü elinden / bundan sonra bir hayal parçasısın / ... / Ayak izleri örtülürken arkadaşlarının / sen, çam ormanlarını ve sakin gölleri / son adımında birdenbire geçerek / denize vardın. // Ondan sonra bir hayal parçasısın.» (s. 27). Silah, ufukta görünen şehir, kol saati, hareketi ve doğayla müdahaleyi üretir: «Ve her zamanki gibi / bütün dünyada şafak vakti / yeniden değişecek şekli haritaların.» (s. 25). «Tamamen çekmiş göğsünden akan kanı / büyük ve mütehammil toprak. / Her şeyin ne kadar şikâyetsiz / saatin hâlâ işliyor bileğinde, / onu akşamdan akşama kurardın, / tabii, biraz sonra duracak» (s. 28).

1946 tarihli şiirlerle, hareket ve ölüm çelişkisi doğrudan doğaya kaydırılır. «Sen, denizi / tanırsın, / ekmeğini veren odur, / odur, ağlarını dolduracak, / hele bir durulsun / ... / Kayalara çarpan dalgaların, / sesleri duyulacak bir uzaklıkta, / küçük evimiz ne hazin durur.» (s. 38-41) Çelişki, ölümle çözülür: «Bir taşa çarpıp düştüğüm vakit / görenler üzülecek / bense için için sevineceğim; // çünkü mutlaka başucumdasın» (s. 42). «Nasıl bakarsa sürüye dağdan bir canavar, / pencereden dışarıya öyle baktım. / Bir görünmez düşmanın üzerine yürümek, / ve düşüp ölmek sonra, / birkaç adım atarak.» (s. 49). Özne, baskın doğayı taklit ederek, güçlü ve egemen olarak benimseyerek, tepki veriyor; «bir canavar», ancak açarı yoktur, ölüm huzuru bulmak için tek yoldur. Tahattur'dan sonra insan doğa etkileşimini, doğaya egemen olma isteğini işleyen belki de en güzel şiirlerden biri, «Bir Yolculuk» ile araçla doğayı dönüştürmek anlatılıyor: «Çobanlar duruyor tepelerde, / çobanlar kavalsızdı ve sakin; / saatler, devri ile yürüyor / çamurlu tekerleklerin.» (s. 61) Kavalsız çoban, aynı silahı düşünce bir hayal parçası olan asker gibi, doğanın şiddetine tevekkül gösteren, boyun eğen insandır. Öte yandan tarih, doğanın yeniden üretilmesiyle, tekerleklerin dönmesiyle ilerler. Egemen olarak kabul edilen şiddetli doğa, toplumsala da uygulanmaya çalışılır: «Ötekiler de bilsin: / Kıyamet yalan değil.» (s. 73). Aynı, teknolojiyi tek egemen olarak gören kimi bireylerin, onu, 'heavy metal' kültürüyle içselleştirmeye çalışmaları gibi; özne baskın gördüğünü kendine mal ederek yeniden üretiyor.

Doğa ile kurulan müttefikliğin hemen arkasından şehre ilk itiraz geliyor: «Kafamda, şehirler, dağlar, köprüler / birer birer devrilirken, / 'Çevir...' dedi Beylerbey'li Salâhattin, / dışarıda kar yağar, rüzgâr eserken.» (s. 77) Bu kez uyumlu doğa teknoloji ve şiddetli doğanın karşısına konur. Egemen sınıfa şiddetli doğanın gücü uygulanırken, teknoloji de erik ağacı, Boğaz, Kız Kulesi ve yelkenliler ile dengelenmiştir. Ve yine insanın kendi ürettikleri ile şiddetli doğaya karşı durmaya çalışması: «Çek kara tren çek!.. / Bize ümidi sen getirirsin, / Bize sen, manzaralar, sesler, yün çoraplar getirirsin» (s. 79). «Askerim, nöbetteyim, vakit gece, / bölük uyur / insan, olur olmaz şeyler kurar / tek başına kalırsa / bir gemici feneriyle.» (s. 84).

Kitabın üçüncü bölümüyle birlikte, doğayla çelişki, birliktelikteliğe döner: «Gün ışığı parmaklığı söküp atsın» (s. 97). «Dünyalar senden yana» (s. 96). «Dağları deler Ferhat. / ... / Gelecek güzel, / sen istersen» (s. 103). «Seninle uyanır ayçiçeği, büyük ormanlar, / ... / çelik çarklar pırıl pırıl / güneş vurunca» (s. 100). İnsanın doğayla birlikte ve eşitsiz gelişmesidir bu. Teknolojinin insanı doğaya yabancılaştırması karşısında yine uyumlu doğa: «Bir zeytin ağacı gibi ne güzel / denize yakın olacaksın; / uzayan dallarında, yapraklarında ışık / taa derinlerde köklerin.» (s. 10y).

Garip şiirinin etkilerini taşıyan üçüncü bölümünden, «Anadolum böyledir, / ses vermez ha deyince. // Gelgelelim, / Sakarya'yı bilirsen, // düşünürsen!», *İstanbul Bulutu*'na[3] geçebiliriz. Kitap, Kırk Kuşağının bir karakteristiği ile, «Mustafa Kemal / bakın gene konuştu duyuyorum» ibaresiyle başlıyor. Yine her şey doğa ile betimlenebilirlik, canlılık kazanmaktadır. Ana tema doğanın potansiyel gücüdür. Toplumsal etkinliğin yerini bile alabilmektedir: «Akıl ersin ermesin sevdama / Senden yanayım dedi yeşeren dal senden yana» (s. 49). Şairin, tavrını artık tümüyle doğal ve kendiliğinden olanın yanına koyması, insan yapımı manifaktüre karşı da tavır almasını getiriyor: «Pencereye pencere hey pencere derim ne güvenir ne eder / Sokağa sokak hey sokak derim o da öyle / Gün geçer hey geçen gün derim güle güle / Darılır eni konu» ve (s. 13). «Beklerken», «Çağrı» ve «Gece» şiirleri doğanın hareketine, gücüne katılmaya çağırıyor. «Güvercin

Kanadıyla» şiiri şöyle: «Güvercin kanadını kırdılar / Ak kanadını yarı yolda / Selamım boyandı kana» (s. 41). «Onlar»ı, doğanın uyumunu bozmaya çalışanlar olarak anlıyorum. Doğanın kendiliğindenliği ile özdeşleşilmiştir, «onlar» ise doğaya müdahale edebiliyor. Belki de bu tersliğin farkına varılmasıyla, bir özeleştiri sayılabilecek iki şiir de yer alıyor kitapta: «Ben yalnız tarlada mı başak / Denizde mi balığım yoksa» (s. 45) ve «Türküsüyle yetinmenin övünecek yanı yok / Kapıları itenler itmediler mi düşün» (s. 48). Ancak, etkinlik çağrısının hemen ardından eski temaya dönülebiliyor; «Güvercin / Dursa da yürüse de güvercin» (s. 61). Aynı temayı işleyen bir diğer şiir. En Çok: «Savaşlarda en çok kıtlıkta kıranda / Benimdir yeryüzü geniş yeryüzü / ... / Bıçak bıçaktır yabancılar doğduğum, büyüdüğüm yerlerde / ... / Parçalanır parça parça kırlarımın duru beyazı / ... / Anıların diken diken» (s. 53). Sözcük seçiminin altını çizmek istiyorum. Yabancılar «bıçak», öz-ne ise «diken» ile tanımlanıyor, ve uyumu bıçakla, bozulan doğa, yine doğanın uyumsuz öğesi diken ile savunuluyor. Sonraki şiirler bağlamında düşünülürse, bıçağın, teknolojiye, inorganikliğe yapılan bir gönderme olduğuna varılabilir.

Kedi Aklı[4], A.Damar'ın üçüncü kitabı, teknolojiye ve teknolojik yabancılaşmaya karşı uyumlu doğa yanından açılan bir savaşı, başka deyişle kaçışı vurguluyor: «Kendimi onun yerine koydum da düşündüm / Gökyüzünün yerine koydum da düşündüm» (s. 40). «Soğuk güneşler gibi çekildim kentin sokaklarından» (s. 40). «Ay ışığını yoluna çıkarıyorum / ... / Kayaların önüne çıkarıyorum» (s. 44). Bu, daha önceki şiirlerde de işlenmiş bir tema, acun; uyumlu doğa, şiddetli doğa; kaosun karşısına konuyor ve: «Bu kedi nerden çıktı demeyin kapı aralıktı ben bıraktım da / Okşayacak bir şey ister ellerimiz kendi sıcaklığında / Yıpranıyordu kötü kadınlarda aşkım pis karanlıklarda» (s. 46). Bir kedi, insanın yerini alabiliyor. Kedinin doğal, içgüdüsel, kendiliğinden yaşamı, («Kedi işte kedi boğuyordu yavruyu engel görünce aşkında») yabancılaşmış, doğallığını yitirmiş insanın yerini alabilmektedir. Aynı tema: «Elimizin altındaydı iş güç kıyı fabrikalar köşede bucakta / Elimizin altından bir parça yana / Bize bildik çarşı panayır iskele balıkçı kayıkları» (s. 52). Nostaljiden başka bir şey olamayacağını düşünüyorum. Doğaya uyumlu nesneler fabrikaların yerine geçmiştir; bir türlü toplumun ortak mülkü haline gelemeyen, bir azınlığın elinde topluma karşı bir şiddet aracı durumunda olan teknolojinin, teknolojik yabancılaşmanın karşısına... Yine: «Nasıl büyütüyorsunuz nasıl şaşıyorum şaşıyorum / O eti o sütü nereden buluyorsunuz / ... / Anaları utandırıyorsunuz / Çağı utandırıyorsunuz çağdaşı utandırıyorsunuz» (s. 56). Çağ, teknoloji çağıdır. Teknoloji, inorganik kurgudur.

Bu noktada Benjamin'in teknoloji tanımları bize yardımcı olabilir. «'Doğal-olmayan' ekonomik büyüme sürecinin kendi içinden atıp kurtulamadığı bunalımların baskısıyla, zorlama meta estetiğinin yardımlarıyla satılıp eritilebilen üretim fazlası» ile insan «şiddete dayanan partnerine tümüyle yabancılaşmış oluyordu... Kader olarak anlayabilmenin tüm ussal güçlerini aşan dev boyutlu 'gayri insani ibretlik olgu» ve bunun karşısında «sosyal realiteden doğal ve biyolojik realite»ye çekilen insan; «teknolojideki yeni ilerlemelere karşı bir tepki ve organik olana dönüş...»[5].

Saat Sekizi Geç Vurdu[6]'ya geçiyorum; «Dağın dağ olduğunu bilsem ovanın ova ağacın ağaç / Kurtulurdum» (s. 62), «Boyuna kendimi dinliyordum, eski yağmurları dinliyordum», «Yoktu boşluk yoktu ölümün sessizliği hiçlik yoktu / Bensiz geçmezdi çağ / Tik tak tik tak / Bulurdu beni // Ben de her gün bu güneşi kurardım» (s. 66). Daire kendi üzerine kapanmak üzeredir; aynı, 1943-46 tarihli savaş yılları gibi teknolojik şiddetten kaçmanın tek yolu ölüm oluyor; «Paslı demirler o, o ezik saçlar / ... / Batık gemilerin deniz diplerini saran umutsuzluğu / yerinde kalsın istiyordum / Yıkıntıma yıkıntıma vuruyordu» (s. 65). Teknolojinin insan üzerindeki şiddetinin bundan daha açık bir şekilde verilebileceğini sanmıyorum. «Bak bu olacak şey mi kömür beni vurdu / Ayaklarım aldı başını gitti / Ellerim kaldı duvarda / Kalk ne olur pencereyi aç» (s. 67). Kömüre bile yabancılaşmıştır insan; bu korkunç gerilimden kurtulmanın tek yolu doğaya dönmektir, belki de ölüm. Kaçınılmaz bir son, yazılıp kurtulunması gereken bir şiirdir, Kimi: «Hiç kimseyim // Uzak sularda sürüklenen / Köyler gibiyim / Kimi» (s. 68). Özne kimliğini, hatta insan olmayı reddederek doğanın içinde erimeye gidiyor. «Ben buralardayım hey vurula vuruşa / Seçiyorum sizleri işte / Onların içinden karaların sarmaşıkların / Çevrenizde Pascal boşlukları» (s. 70). Artık her şey birbirine karışmıştır; Pascal Boşlukları'yla simgelenen teknik, örümcekler, yengeçler, sarmaşıklar... Pascal Boşluğu şiirinin, Kimi'nin bir devamı olduğu düşünülebilir. Teknolojik şiddetten kaçan özne, şiddetli doğanın içinde kaybolmuş dağ köylerine varacaktır. Dağlarla özdeşleşilecek, taşların içinde eriyecektir. «Vursalar bir damla kanım akmaz.» Ya da yeryüzü bile terkedilecektir·

BİR GÖÇMEN KUŞTUR MARTI DA

—nimet'e—

gözlerinin bittiği yerde deniz başlar
yorgundur kanatların - uzun yola çıkamazsın
çatlar tohum - iyi işlenmemiş bir mozayiğin
iğreti cam kırıklarını savurur devran
yarım kalmış ıslak bir park buluşmasını
vapur işletmez bir sis sabahının buruk sevincini
çınaraltı'nda yarım kalmış çayiçimlerini
ve gururunu yaşlı sahafı bir kez daha yola getirmenin

sakarya'nın yeni güvercinleri ve dilenen eski çocuklar
ucuz biracılarda unutulmuş soluk resimler
yeni korkular - âdî suçlularla paylaşılan koğuşta
sönmesi yasak ampulün sağırlığına gömülen çığlıklar
çatlar tohum - iki lezbiyen yakalanır üst ranzada
gece vardiyasının yapışkan yorgunluğu - uykusuzluk
ve ezberlenmiş adımlara öfkesi betonun

yorgundur kanatların
buzul sofalarında kapıaralarında konukluklarının
halden anlamaz gece iner erkenden
kentler de büyük değil artık o kadar
kaçamaklarında sabahlayasın - bir adın çıkmış serseriye

öbür adın
bıraksalar ah bir örselemeseler itip kakmasalar
bir ad bulacaktın elbet kuşanacaktın

öbür adın
ezberlenmiş adımlara öfkesi betonun
iki lezbiyen yakalanır üst ranzada
yine zarfsız gelen mektubun başdöndüren sevinci
bulvarlar pasajlar ve mevsim değiştiren vitrinleri kentin
tahtakale'de bitmez pazarlıklar ulus'ta bitmez
dağılan pazar yerlerinin iştilâsı yitirilmiş bir şeyler ve [ilhak
samanpazarı'ndan alınıp yeniden boyanmış ve eskitilmiş [pantalon
kaç kez geçtiğini unutmuş anesteziden yeni bir ceb [kavuşmak için
ve artık dikiş kabul etmeyen derisi

ve ezberlenmiş ritmi umudun
her gün tozunu almalısın yine de
ayırabildiğin son parçaya dek söküp patlatmalı
yağlayıp yeniden birleştirmelisin
tohumların tohumu olmalısın
en bayramlık sevincini takınıp çıkmalısın
iddianameyi bir kez daha dinleyip sonuna kadar
bir kez daha reddetmek için
ifadenin baskı altında alınmış olduğu gerekçesine
adli tabibe sevkin talebini de ekleyerek
yumruğunu gülümsetmelisin bir kez daha
sorgulamada bulunduğunu sesinin çamurundan [tanıdığın
şehremininin karşısında - gözünün içine baka baka
ve ezberlenmiş ritmi hayatın
sönmesi yasak ampulün sağırlığına gömülen çığlıklar
sakarya'nın yeni güvercinleri ve dilenen eski çocuklar

ve ertelenmez ritmi hayatın
aradasın - vapur işletmez bir sis sabahının buruk sevinci
çınaraltı'nda yarım kalmış çayiçimleri
ucuz biracılarda unutulmuş soluk resimler

aradasın
ne karasın artık ne su
teknen yok uzun yola çıkamazsın
kaçamak bir zaman aralığında
bir ad bulur yakıştırırsın kendine
ve sonra öğrenir şaşar kalırsın

bir göçmen kuştur martı da

İBRAHİM BAŞTUĞ

«Göklerini kuramaz kimse / ... / Yıkılır evler sular denizler / ... / Açtım bütün sokakları gökyüzüne / Sevgiye giden sokakları bütün» (s. 71). Şair bu kaostan çıkarken düşman ve dost da netlik kazanıyor: «Bozuldu eğreti dengelerim çelik çubuklu yapılarda / Aldım karanfili suya koydum» (s. 72). Aynı şiirde, teknolojik şiddet bağımsız bir veri olmaktan çıkar, egemen sınıfla bağlantısı kurulur: «Kandı sızan / Dikendi tel / Taşdı duvar / Ay her yerde vardı». Ancak yine, doğal ve kendiliğinden olanla karşısına çıkılır: «Atım ben / Al atların kır atların doru atların / Başıboş büyük soyundan / Yağız doru / Köle bir at // Çiğnedim hürlüğün ince bileklerini / Vurun beni» (s. 74). Ve: «Oralarda toprak çok bulunur / Dirilir elleri Lumumba'nın» (s. 75). Teknolojik şiddete ay, karanfil ve toprak ile karşı çıkılır; bir de çocuklarla: «Bırakılmıştı, çocuk saçlıydı / Kapmıştınız, kaçırmıştınız başıboş kamyonun karaltısından» (s. 76).

Alıcı Kuş[7]'da aynı tema sürüyor: «Kaçındığımız görmezlikten geldiğimiz demirdeki çimentodaki kan» (s. 82). Sanayileşmeyle birlikte işçi de köylünün yanında yerini alır: «İşçi / Tutar ucundan en acar biçimlerin / Sürer / Bin başıboş atı cehennemden» (s. 86). Sınıfın teknolojiyi toptan reddederek, doğallığa mı döneceği, yoksa onu yeni bir üretim biçiminde yeniden örgütlemeye mi yöneleceği bu şiirde belrsiz. Ben, şairin ilkine eğilimli olduğunu düşünüyorum. Nitekim, «31 Ekim 1964» şiirinde, bir kitabın toplatılmasını karanfillerle protesto eden göstericilerin tutuklanmasını anlatıyor: «Suç kanıtı karanfiller beyazdı / Savcı söyledi yazıcı yazdı // Kanlı bir gömlek değildi / Tüfek tabanca bıçak / Karanfildiler» (s. 91). Bir şaşkınlığı ifade ediyor, yine de şiddete saflık, doğallık, «insanca»lıkla karşı koyulamayacağının ilk bilgisi sayılmak gerekir: «Bir bebek öğrendi karanlığı / Bir uçurtma tellere takılırken» (s. 92).

Seslerin Ayak Sesleri[8] yine doğallığı aramakla birlikte, bir karşı şiddeti de başlatır, şiddete yönelik nesneler şiirdeki yerlerini alır: «Che» şiirinden: «Elleri vardı akan / ... / Kaleme silahlara açılan // Saklardı kentin sevincini avuçlarında» (s. 23). Ve Vietnam: «Vietnam için döğüşülür / ... / Dağ ol dağlarına katıl / Başak ol / Tüfek ol çatıl / Tuz ol ekmeğini barışın» (s. 25). «Kırmızı Gül» şiiri yine uyumdan yanadır: «Üstünde çiçekli basmadan giysi / Olmasa / Böyle güzel kokar mıydı / Kırmızı gül / Geçen kadına» (s. 30). Teknoloji yine doğallığı baltalar, ancak bir ölüm hali olmaktan artık çıkar: «Yağmur değil sıkıntıdır abanan / Antenlere bacalara kiremitlere» (s. 45). Doğaya dönüş bir umutsuzluk içinde olanaksızlaşır, toplumsal mücadele olanağı olmadıktan sonra bireyin de yapabileceği bir şey yoktur: «Irgat Süleyman da kimdi / İşçi Zehra neydi ki / ... / Saf tutmuştu / Ağadan beyden yana» (s: 56). Ve; «Çaresiz zaman geçti / Ferhat'ın gürzü / Ne desin ne söylesin ki / 'Niçin'i yok / Ey gerçekteki 'Şirin' / 'Bu güzellik' sadece / Sadece / Mahzun eder beni» (s. 69). Lorca ile simgelenen çocukluğa, geçmişe sığınmıştır bu: «Çocuk kirpiklerinde // Mavi düşün sesinde» (s. 66).

Ölüm Yok ki[9]'ye geçiyorum: «Gündöndüler gibi değil / Kargalar gibi kargalar // Meğer bir güvercinden geliyormuş bu ses / Bu isyan / Utanmışlar bu kez de korkularından / «— Ateş!..» demiş paslı bir ses «Yaylım ateş...» (s. 33). «Onların», «güvercin»den niye korkmaları gerektiğini anlamıyorum. Aksine «barış, özgürlük, kardeşlik»e, «üçtelli saz» da denilebilir, teorinin içine sızan, yer yer işlevsiz hale getiren bir eylemsizlik olarak bakmak gerekiyor. Beyaz Karanfil'in, ayışığı'nın, güvercin'in sosyalizmi tanımlamaktan çok uzak olduğu söylenebilir. Bu noktada silahların karşısına güvercinle çıkmak intihar etmenin geleneksellešmiş bir yolu oluyor. Marazi ölüm duygusunun pratikteki bir yansıması olarak okuyorum. Kartacalı Yıkıntı'nın paslı demirlerini ve ezik saçlarını elinde tutan sınıf için «güvercin kanadı kırmak» çok kolay olmalı; Güvercinler artık ait oldukları yere, cami avlularına terkedilmelidir. «Bunlar da / Bu yüreksiz / Kanı soğuk hayvanlar da / Birer bebek olarak geldiler ilkin» (s. 35). Sürekli, savunmasız, kendiliğinden olana gönderme yapılıyor. Bebekler de sınıfların içine doğmuyor mu? Yine aynı tema: «Ak güvercin ak güvercin / Mehmet' in yüreğini / yüreğine kat güvercin» (s. 43). Şiddeti içselleştirmiş ve ondan ayrı düşünülemeyecek burjuva demokrasisi karşısında «güvercin» teması ancak nostaljiyle açıklanabilir. Kitap sınıfsal söylemi öne çıkarmakla birlikte «güvercinler»le nötralize ediyor.

Ay Ayakta Değildi[10], kendiliğindenlik ile sınıfsal söylev arasında gidip gelen bir kitap: «Elişi kâğıtları ne güzeldir / Çocukların elinde / Çocuklar ne güzeldir bak // El değmedik yürekle / Kurdukları dünyadan / ... Bir ele geçirseler / Bizim ellerimizden / ... / Herkesle herkesle ay» (s. 14).

Bu noktada sol edebiyatın klasikleşmiş bir temasından, çocuk ve çocuklaşmadan, bahsedilebilir: Savunma mekanizmalarının, çağrıştırdıkları anlamın tersine, bireysel şiddete yönelik birer yabancılaştırma efekti olduklarını öne sürebiliyorum. Çocuksuluk da, mekanikleşmiş, inorganik gündelik yaşama, belki de teknolojiye, karşı sürülmüş bir yabancılaştırma efektidir. Bu haliyle, belki, hümanizmden ayrı düşünülebilir. Ancak, sınıfsallığı yoktur, bireysel şiddete yönelik savunma mekanizmaları kitleselleştiklerinde kendi kendilerini pasifize ederler.

Devam ediyorum: «Ay vardı / Yapraklarda ay vardı / Ayrılırken // — Burda bırak» (s. 23). Artık, uyumlu doğaya sığınma hakkı terk ediliyor: «Hep birlikte / Nasıl güzel / Bu beş sözcük / El / Elektrik / Çark / Güneş / El / Toprak // — El yinelendi / Orda bir değil / İki kez dendi / Neden // — Bilmem / Kendiliğinden» (s. 38). Bir özeleştiri olduğunu düşünüyorum. İki kez kullanılmasıyla sezdirilen sınıf, artık, teknolojiyi, sanayiyi, doğal olanla verimli bir ilişki içersinde yeniden örgütlemeye adaydır.

Ne var ki, Arif Damar, son kitabı *Yoksulduk Dünyayı Sevdik*[11] ile birlikte ulaştığı bu noktanın çok gerisine düşer, eski tema: «Beyaz tebeşirden / Kalemden önce / Çakıltaşlarına alıştı elim / ... / Kara / tahtada ne gördüm / Bir beyaz / Sıkıntıdan başka» (s. 41). Teknik ve pozitif bilimler bir kez daha bağımsız veri olarak kabul edilip reddedilir, bu arada doğanın potansiyel gücü biraz da mistiklik kazanarak, toplumsal dinamikleri geri plana iter: «Uykusuz kalınca okudum ilkin / söylenecek sözünü günün / Akan bir yıldıza yazılan / Okunaksız bir yazıdan // Bu söz çın diye çınlardı bazan / Duyardım saman yolundan / Mutfaktaki boş tencerede / Çınnn diye» (s. 38). «Benim aklımdan geçenler / Neden / Küçük erik ağacının / Aklından geçmesin» (s. 38) Açaguvalar (s. 44) şiirinde ise, tarlalar tanrısına, zenginlikler, deprem, çılgınlık ve ateş tanrılarına inanan, göllere tapan bir Güney Amerikalı yerli kabilesi şu dizelerle övülüyor: «Başkaldıran / Boyun eğmeyen / Kırılan soylu ozanlar», Kırık Makara şiirinden: «Bilge / Deniz akşamının gecikmeden / Vardık önüne / Dizlerimizi büktük / Kaldık orda.» (s. 55). «Açtı aykırı dalların en incesinde / O doğal / Ölümsüz güzellik» (s. 59). «Bir onulmaz düşümüzün / Boşlukta takılı kalan / Kırık makarasından / İki sap beyaz iplik / İnerken yere / Her yere.» (s. 60).

Bu, dürüstlüktür. Yine de bunca onurlu bir siyasal ve estetik mücadeleden sonra Arif Damar'ın varacağı yer bu olmamalıydı diye düşünüyorum. Doğaya tapınmak ve ideal doğa beklentisi... Hemen söylenebilir: Ne üretim biçimlerinin en alt basamağındaki ilkel bir yerli kabilesinin doğayla girdiği üretim ilişkileri, ne de boşlukta takılı kalan bir ideal, bizim istediğimiz üretim ilişkileri ve biçimlerine veri alınamaz. Her şeyin toplumsal ve tarihsel süreçler içinde gelişeceği...

Kitaba, bunlar dışında, birkaç maddi itirazım var. Altıncı sayfada yer alan, ve Arif Damar'ı elleri kelepçeli olarak iki jandarma arasında gösteren fotoğrafa itiraz ediyorum. Arif Damar, kendi kuşağının 'attan düşen', geride kalan, çoğu solcusunun arasından, öne çıkan bir güzelliğidir. Bu güzelliğe saygı duyulur, ancak, bizi de pek aptal saymamak gerek: Fotoğraf, herkesin bulunduğu noktayı takdir edemeyeceğimiz anlamına gelebilir. Bu ülkede, asılmadan, hücresinde ölü bulunmadan önce şiir kitabı yayınlayan şairlerin darağacındaki, hücredeki fotoğrafları, kitaplarının ikinci basımında yayınlanmadıkça, kimsenin edebi bir yapıta böyle bir fotoğraf koymaya hakkı olmadığına inanıyorum. Çözümlemeyi deneyebilirim, belki de şu: Alıcı Kuştan bu yana sürekli kan kaybeden, imgelerden simgelere indirgenen bir şiirin yitirdiği şiddet öğesini dengelemek isteği...

Diğer bir itiraz şu dizelere: «— Mandela Mandela / Dünyada en esmer / En beyaz insan» (s. 34). Irkçılığa karşı mücadelenin beyaz ideoloji içersinden yapılamayacağını düşünüyorum. «Kökler» dizisinden aktarılabilir: «I'm not black, I'm a negro.» Bir zencinin ırkçılığa karşı verdiği mücadelenin anlaşılabilmesi için beyaza boyanması gerekmiyor.

Toparlamaya çalışacağım. «yoksulluk», tüketim ve üretim nesnelerinin uzağında kalmış örgütsüz bireyi, etkinlik gerektirmeden herkesçe paylaşılabilen, 'kendiliğinden' varolabilen doğanın estetiğine itebilir. Duruk denizin, ılık rüzgârın, ayışığının, güneşin, çiçeklerin asıl güzelliği bu olmak gerekir. Ne var ki, teknoloji, kendini yeniden üretebilmek için bir rasyonaliteye gereksinmesi olan egemen sınıfa terk edilemez. Sınıf mücadelesi, kendini en yoğun biçimde sanayi kesiminde gerçekleştirir ve maksimum kâr amacıyla fütursuzca imha edilen doğa, ancak teknolojinin, yeni bir toplumsal örgütlenme içersinde, yeniden örgütlenmesi ile kurtarılabilir ve gelişir. Doğa, kendiliğindenliği içersinde değil, canlılığı bozulmadan alınan maksimum verim ve örgütlenmişlik içersinde doğadır.

Arif Damar'ı, tersine bir Yunus Emre olarak düşünüyorum. Yunus, yüzünü tanrıya dönmüştür, ulaşmak, içinde erimek ister. Soyut bir varlığa ulaşmanın tek yolu maddeyi reddetmektir. Yunus, verili şematik anlayışın tanrısına baş kaldırır, nesnenin insana dayattığı yaşama biçimlerinden özgürleşerek, tanrıya, yokluğa ve hareketsizliğe varır. Arif Damar'da, 'Pascal Boşluğu, paslı demirler, sıkıntı ve ölüm' olarak geçen teknoloji çoğu kez reddedilir, ancak, üretim araçlarından yoksun kalan birey, hareket yetisini kaybeder, doğayı

yansıtan bir ayna olur, kendiliğinden doğaya tek mümkün ulaşma yolu, içinde erimektir: «Hiç kimseyim», «Vursalar kanım akmaz», «Ay her yerde vardı». Yani, kimi şiirlerde alttan alta sezdirilen tarihsel ve toplumsal dinamiklerle son derece tutarsız bir homojenlik, bir durağanlık, yani ölüm.

Bir başka yazıda açabilmek umuduyla, Arif Damar'ı klasik sol şiirden yer yer ayıran biçimsel özelliklere kısaca bir göz atarak bitiriyorum. Önce Aragon'dan dört dize: «Kainat paramparça oldu bir akşam üzeri / Her kurtulan ateş yaktı üstünde bir kayanın / Gördüm denizin üzerinde parlarken Elsa'nın / Gözleri Elsa'nın gözleri». Aragon, her tekrarda büyüyen Elsa'nın gözleri içinde kaybolur sonunda. Parçalanan, paramparça edilen gerçekliğin, Elsa'nın gözlerinde, gelecek umudunda yeniden örgütlenmesidir bu. «Bekler kavga / Bildik türküsünde yaşamın / -Ölüm var / Ölüm var / Ölüm». Biçim içerik diyalektiğine çok güzel bir örnek olarak düşünüyorum, Arif Damar'da sürekli beklenen bir şey olan kavga, biçimin içerik üzerindeki, belki de şairin istenci dışındaki etkisiyle, gündelik yaşama içeriliyor. Şu: Gündelik yaşamın içine sinmiş ölüm açığa çıkıyor, içinden sıyrılıp, karşımıza ittiğimiz bir gerçeklik oluyor; üstüne yürünen. Böyle anlamak istiyorum. Bir belirsizlik olarak algılanagelmiş ölüm, ancak süreçten soyutlanıp, somutlaştırıldığında, yaşamla bağlantısı kurulabiliyor. Bu, sanatın diyalektiğidir, yaşama çerçeveler çizen, onu donduran sanat yapıtı, çerçevenin dışına çıkmanın istencini de üretiyor.

Dursa da yürüse de güvercin olan güvercin —ki duran bir güvercin ölü bir güvercindir: ölü bir güvercin ise kendiliğinden ölümsüz bir güvercin olur— yani yaşamla ölümün eşitlenerek birbirini yok ettiği hiçlik durumu, tam tersine döner, insanın doğaya bire bir uyumlanmasının tek yolu olan ölüm, okuyucuda yaşama arzusunu kışkırtır. Şiirin yeniden üretilmesi sırasında, ölüm bir özdeşlik olmaktan çıkarak, sentezle aşılacak bir antitez olur. Aynı şekilde, öznenin nesneyi yansıtması, edilgenlik, idealize edilen nesneye —Arif Damar'da uyumlu doğa— şiirin yeniden üretilmesi sürecinde, okuyucuda müdehale etme, dönüştürme, yeniden örgütleyerek aşma istencini üretir.

Bir kaç dizelik bölümler halinde yazılmış şiirler... Bölümler, bir etkileşimin, bir duyarlığın, nesnesini öne çıkartır, belki bir anlamda boşluğa asar. Boşluk, aslında bütünün sezgisidir, iki bölüm arası suskunluk bitip, diğer bölüm başladığında dağılır, nesnenin diğer nesnelerle bağlantısı okuyucu tarafından kurulacaktır.

Nesnenin öne çıkartılması, çoğu kez isim-sözcüklerin yalın halde kullanılmasıyla sağlanıyor, öznenin nesneye müdehalesini veren eylem kipleri pek kullanılmaz: Başka deyişle duygusuyla yetinilir. Etkileşim hemen hemen tek yönlüdür: Nesneden özneye. Bu da Arif Damar'ın yoğunlaştığı, doğal, kendiliğinden varolabilen nesnelere bir çekicilik kazandırır. Nesneler, 'çiçek, ay, deniz, güneş', bir mıknatıs gibi okuyucuyu çeker. Statiklik, cümlelerin, sesin kendi üstüne kapanarak tamamlandığı birimlere bölünmesiyle sağlanır. Bir kaç sözcüklük dizeler, metin içi derinlik sağlayamasa da, şiirin yeniden üretilme sürecinde vurucu güç kazanır. Ancak öznenin nesneler arası birliği kendini atomize ederek sağlayabilmesi, şiirlerin yeniden üretilmesine pek olanak vermiyor.

NOTLAR:

1) Damar, Arif, **Ölüm Yok ki**; Berk, İlhan, «Bir Soğuk Demirci», De Yayınevi, İstanbul.
2) Damar, Arif, **Günden Güne**, Cem Yay., İstanbul 1986 (ilk basım 1956.)
3) Damar, Arif, **İstanbul Bulutu**, İstanbul 1958.
4) Damar, Arif, **Alıcı Kuşu Kardeşliğin**, Yazko Yay., İstanbul 1982 (Bu kitap, daha önce yayınlanmış olan **İstanbul Bulutu, Kedi Aklı, Saat Sekizi Geç Vurdu** ve **Alıcı Kuş** adlı kitapları kapsamaktadır.)
5) Benjamin, Walter, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Metis Yay., İstanbul 1984. s. 66, 82, 94.
6) Damar, Arif, **Alıcı Kuşu Kardeşliğin**, op. cit.
7) İbid.
8) Damar, Arif, **Seslerin Ayak Sesleri**, De Yayınevi, İstanbul 1986 (ilk basım 1975).
9) Damar, Arif, **Ölüm Yok ki**, op. cit.
10) Damar, Arif, **Ay Ayakta Değildi**, Cem Yayınları, İstanbul 1984.
11) Damar, Arif, **Yoksulduk Dünyayı Sevdik**, Bilim Kitabevi Yay., İstanbul 1988.

AĞLAMA DUVARI

ENİS AKIN

«1970'lerde yazmaya başlayan gençlerin bu andığım kesiminin (sosyalist gerçekçi bir edebiyata ulaşma çabası içindeki kesiminin) *yanlışları olmadı mı, yetersizlikleri yok muydu? Elbette vardı, elbette doğaldır bu. Ama sosyalist gerçekçi ustaları önümüze ölçüt olarak koyduğumuzda beliren bir yetersizliktir bu, yoksa gerici anlayışın mızmızlanmaları değildir ölçütümüz. Özünde bir dünya görüşü olan şiirlerin bir başka ve ona düşman bir dünya görüşü adına ve bu gericiliğe dolaşım sağlama amacıyla fırsatçı bir biçimde eleştirilemeyeceğini herkes biliyor.»*[1]

Bu alıntının kimden, nereden yapıldığının aslında hiçbir önemi yok. Bu alıntının, yazıldığı dönemin tipik bir bakışını sergilediğini düşünüyorum. Türkiye'de solcular, kendilerine bakarken hâlâ böyle birşey görmekteler. Şiir bir dünya görüşüdür, şiirde dünyalar görüştürülür, vb. İlgilendiğim bu değil. Sorum şu: Sahiplenmek onaylamak mıdır? Ya da tersinden okunursa şu: Eleştiri, beraat ya da mahkûmiyet kararı veren, temyizi olmayan bir mahkeme tutanağı mıdır? «*Gericiliğe dolaşım sağlama amacıyla fırsatçı bir eleştiri*» mümkün mü?

Mao, «Halkın da kusurları vardır» dedikten sonra ekliyor: «ama, bu noksanlar halk içinde yapılacak eleştiri ve özeleştiriyle ortadan kaldırılmalı»dır[2]. Yeni bir kategorik ayrım sunuyor: Ortaya dökmek ve eleştirmek. Ortaya dökmek yıkıcı, eleştirmek yapıcı, yukarıda alıntıladığım bakışın başka bir ifadesi. Yani «bizden olanları» eleştirirken (biraz) kollayacağız, yıkıcı olmamaya çalışacağız, vb. Bu, yanlış konmuş bir problematiktir. Geri bir bakış. Artık yeni sorulara ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Sormaya çalışacağım.

Devrimcilik bir niteliktir. Kendini diğerlerinden niceliksel değil niteliksel olarak ayırır. Eleştiri, eleştirenle[3] eleştirilen arasında bir bağ, ortak bir düzlem varsa tanımlıdır. Yoksa, kurmak içindir. *Gerici anlayış*la birbirimizi eleştirebileceğimiz ortak bir düzlemde miyiz? Olmak istiyor muyuz? İkisine de hayır, karşı karşıya olduğumuzda eleştiri değil başka şeyler yapmak gerekiyor. Bugüne kadar ne *gerici anlayış* bizi eleştirmiştir ne de biz onları. Mızmızlanma deniyorsa, çok yaptık, özellikle bizden olduğunu düşündüklerimize çok yaptık. Eleştiriye özel sınırlar, girilmez levhaları koyduk. Bazan *yapmak* için *yıkmak* gerekiyordu, yıkmayı yapamadık. Bu bir eksikliktir. Dün Nevzat Çelik'in yüzyüze olduğu durum buydu. «Bizdendir, aman kollayalım» dedik, «kol kırılır yen içinde» dedik, duyulmayacak kadar kısık bir sesle konuştuk, susmak oldu. Gözümüzün önünde Çelik kullanılıyordu, bizse susuyorduk, çünkü bizdendi (??). Bu anlayış yıkılacaktır.

Eleştiri kavramı birbirimizi kelimesini kullanmayı gereksizleştiriyor, içinde verilidir. Birbirimizi eleştirmekle, eleştirmek arasında hiçbir fark görmeden kullanıyorum.

Sanat, çatışmadır: Birleştirir. Eleştiriyi çatışma şiddetinde yaşayabilmek karşıtlarımızdan arınmanın gerek koşuludur. Tedavi edebilmek, önce kolu yen içinden çıkartmayı zorunlu kılıyor.

Varlık nedeni kendisi olan bir şeyin varlık nedeni yoktur, gereksizdir. Herhalde eleştirebilmesi için solun bilgisine vakıf, mükemmel; kısacası *solu kendi benliğinde varetmiş* bir Godot bekliyoruz. Her toplumsal ilişkinin kendini varettiği şey insandır. Devrim de kendisini, kendisine devrimci sıfatı veren kişilerde varedecek. Kimdir ol kusursuz, solu eleştirecek? Mihengi yok, ama kendisini solcu olarak tanımlamayan kimse! Doğrudur, bu hızda eleştiri ya da çatışma her zaman bir risk taşır, bir kaza riski: Komik olma ve dinletememe riski. Bu, yaşam riskidir.

İnsan pratik bir varlıktır. Son çözümlemede içinde yaşadığı toplumun üretim ilişkilerince belirlenen, pratik bir varlık. Pratik, ideoloji pratiğidir ve bütündür. Kapitalist düzende ideoloji pratiğinin bütünsellik özelliğinden ötürü sosyalist ideoloji pratikleşemez. Kapitalist düzende sosyalist insan, bir arınmamışlığı yaşamak zorundadır. Bugün kalkıp falan kitle örgütünde sosyalist siyasetin ilkelerini tartışan baba, örneğin kızının saat yedi olmadan evde olmasını şart koşar. Bir çelişki değil ya da kişilikten gelen bir çelişki değil, bunun nesnelliği bir yere kadar anlaşılabilir. Ancak değiştirmek gerekiyor. Yani bu adamı ben «bizimkilerden» olduğu için eleştiremiyorsam: Bir, bizimkiler arası bağları zayıflatmış, iki, ayrışmamışlığı; niteliksizliği pompalamış olurum. Tam tersine «bizimkilerden» olduğu için eleştiriyorum onu, «bizimkilerden» olmayanlarla ayrışmak, renk ayrımını belirginleştirmek için. Öyle ya, eleştirinin olmadığı birliktelikler, karşılıklı onaylanmanın dışında iç ilişkisi olmayan beraberlikler, niye birlikte olduklarını açıklayabilirler mi? Eleştirmek bağ kurmaktır, sahiplenmektir, çünkü eleştiri birlikteliğin niçinini sorgulayan bir şeydir.

Onaylama mekanizması en arızasız işleyişini ilkesizlikte ve sessizlikte buluyor. Susarsak veya ilkesizsek itiraz edecek bir şey de yoktur. En ilkesiz ve en sessiz, yani en onaylayıcı birliktelik faşist ilişkilerde yaşar. Adamların birbirlerini onaylamak için birbirleri hakkında, nüfus cüzdanlarında yazanlardan fazlasına ihtiyaçları yok. Bu onların rengi.

Eleştirmemek, bizden olmayanlarla araya sınır koyamamaktır, sınır çizgilerinin kaybolmasıdır. Bu, sızmayı arttırır. Miyop gözlü oluruz. Miyop gözlerimizin bir canavar mı, bir kedi mi, yoksa bir sınıf mı olduğunu seçemediği bir şeyin (şiirlerde «*onlar*» olarak geçiyor) bize etkisinden ilkel ilkel yakınırız. İlkel canlının sinir sistemi yok. Hissettiği etkinin niteliğin-

den bihaber kıvranır, kıpırdar; belirsiz bir yöne doğru yaptığı kıvranış onu etkinin kaynağına yöneltebilir ve canlı, yaşama şansını yitirebilir. Etkinin niteliğini seçemeyen, ya da kavramlaştırma-ayrıştırma yeteneği gelişmemiş canlı tepkisini etkiye göre düzenleyemez. İnsansa, yakınır. İnsansa, annesinin kucağına kaçar ve ağlar. Bir zalimden, bir işkenceciden, bir ideolojik baskı aracından (bir *onlar'* dan) kaçar, kaçarken annesinin kucağına düşer. Yakarırken, yakalanır. Aşağıdakiler Ahmet Erhan'dan:

Anne, ben geldim, ağdaki balık / Bardaktaki su kadar umarsızım / Dizlerin duruyor mu başımı koyacak? / Anne ben geldim, oğlun, hayırsızın... (Oğul)
Anne, ben mi yoruldum / yoksa dünya mı duruldu?
(Uzaklara)

Bugün de ölmedim anne
(Bugün de ölmedim anne)

İlkel yakarış bir tepkidir elbette, ama biraz farklı bir tepki. Tepki, etkiyi çözümleyebildiği ya da çözümlemeye çalıştığı oranda, bir çözüm ya da çözüm arayışıdır. Yanan bir evde kapalı kalmış bir insanın, reflexleriyle kurtulmasını beklemek saçmadır, koşullar ondan daha karmaşık bir yorum süreci ve tepki beklemektedir. Yani arada nitel bir fark var. İlkel tepkiye sorun (dert) çözümsüz olduğu sanıldığında başvuruluyor. Örneğin ölüm. Ölüm en çok ağlatıyor. Halk edebiyatlarında bu konuya *tahsis edilmiş* bir biçim bile var: Ağıt. Çözülemeyeceğini sandıklarına ağlıyorlar. Aşağıdaki dörtlük Dadaloğlu'dan:

Dokuz boğumdur da kargının
boyu
Düşmana at katmak ecdadın
huyu
Gitti gelmez nice oldu deyü
Abidin Beyim, deyü anam
ağlasın

Pir Sultan Abdal'dan:
Aha bak gözüm yaşına
Dahi ne gelür başıma
İndim musalla taşına
Gidiyorum derdli derdli

Pir Sultan Abdal'dan:
Göllerde ötüşür suna
Sesi hayat verir cana
Ben ağlarım yana yana
Gözlerim yaş ile doldu

En çok da tasavvufiler ağlar. Yunus Emre'den:

Gerçek âşık olanların yüzünde nişânı olur / Dünün günün durmaz akar gözleri yaşının kanı

Yunus Emre'den:
Ayıblaman yârenler benim zâr eylediğim / Neyleyin nideyin hükmü Çalab eyledi

Değiştirilemeyeceğe ağlanıyor, nesnelliğe; tanrı emirlerine, vb. Toplumcu gerçekçilik, sosyalizmi *ideal* olarak tasarlıyor, daha doğrusu varsayıyor. Oysa kapitalizm, en azından bugün Türkiye için tam bir *«acı gerçeklik»*. Aradaki uçurum bu (burada felsefi olmayan anlamıyla kullanıyorum) idealistlerin gözlerini yaşartabilecek kadar derin görünebilir.

1930'lar TC'nin kendini yerleştirme, restorasyon politikalarını uygulama yıllarıdır. Köy öğretmen okullarının genişletilmesi, köy enstitülerinin kurulması, vb. belirgin bir köycüleşmeyi ve Kemalizmin eğilimlerini gösteriyor. Kadro Dergisi, TKP kadrolarının Kemalizm'e entegrasyonunun adeta bir simgesi durumundadır. 1960'larda Yöncüler, Kemalizmi sosyalist bir ambalajla sundu. Çayan 1970'lerde Kemalizmi sağa sola ayırdı ve *sol Kemalizmin işine yarayabileceğini* düşündü. 1980'lerden sonra Cumhuriyet Gazetesi tek ses tek nefes Kemalizmini korumaya çalıştı. Çok kaba olarak bazı olguları saydım. Üstümüzü örten gölgeyi işaret edebilmek için.

1940'ların, A.Kadir, E.Gökçe, A.Damar, Ş.Kurdakul, R.Ilgaz, H.İ.Dinamo gibi, isimleri toplu olarak 40 kuşağı olarak geçen şairler 1930'larda şekillendiler. Kemalizmin, sınıf savaşına karşı son derece etkin ve gerçekten başarılı, halkçı-köylü top atışları altında büyüdüler. Genel bir ifadeyle şiirlerinde köy ve acıdan geçilmedi diyebilirim. Halk edebiyatı, köylünün kapalı problematiğiyle uygunluk içinde, köyde üretilen köyde tüketilen bir edebiyattı, şehre taşınmaya çalışıldı. Gözlerini açtıklarında karşılaştıkları bu oldu[4]. Halk edebiyatındaki ağıt-ağlama geleneğiyle 40 kuşağı şairleri arasında bağlar aramak istiyorum.

Ağıttaki acı yaşamaya devam ettirici bir acı olmaktan çok ara verdirici bir acıdır, marazidir. 40 kuşağının şiirinden acıyı çıkartırsanız, geriye pek bir şey kalmaz. Bu şiirdeki acı da yer yer ağıtlaşır, marazileşir. E.Gökçe'den:

Oy kurban / Ölem / Ben / Ölem / Kuytularda. (Keban Dedikleri)
Adı görklü Marx yadıma düşende. (Uyan Alim)

Sanıyorum Gökçe'den yaptığım son alıntı sosyalizme kemalizm sindiğinde ortaya nasıl komik bir şeyin çıkabileceği hakkında fikir veriyor. H.İ.Dinamo'dan:

Sığırcıklar türkü söyleyin biraz / İçimdeki yaradan ah yaradan / Başımı koyup dizine / Doya doya ağlayacağım bir kadınım yok / Saksılarında tatlı öpüş çiçekleri yetiştiren / Bir kadınım acıma, şefkat dolu / Bir kadınım fesleğen kokulu / Seven acıyan bir kadınım / Kurban ona canım / Yalnızca acısın bana yeter (Mıh Dediği)

Ağlamak başeğmektir. Pir Sultan'ın başını kaldıran Hacı Bektaşi Veli'si varsa, eğdiren Muhammed var. Pir Sultan *«Emir Hak'dan»* gelince ağlıyor. Başını oraya kadar kaldırabiliyor. Pir Sultan'dan bu özellik 40 kuşağına biçim değiştirerek geçiyor. Devlete, başka bir bakıştan, kemalizme kadar kaldırabiliyorlar başlarını. Çarpınca indirmek gerekiyor. Zamanının pişmanlık yasası, 141/7'den yararlanabilmek için, örn. 1951 tevkifatında, örn. E.Gökçe bülbül gibi konuşuyor. Öyle ki askeri mahkemenin en güvenilir bilgi kaynağı oluyor ve diğer sanıkların cezaları Gökçe'nin ifadesine göre tespit ediliyor. Pir Sultan başını kaldırdığında çözemeyeceği tek sorun, tek nesnellik Allah'ı gördü, ona çarptı. 40'lılarda nesnelliğin özü değişti ama baş çarpma *geleneği* devralındı. II. Paylaşım Savaşı sonrasında Batı Avrupa gençliğinde de aynı marazı bulmak çok mümkün. Baş çarpılan nesnellik yine farklı: Savaşın yıkıntıları. Ama farketmiyor, başını çarpacak olanı tutmamak gerekiyor. Bir neden olmazsa öbürü olabiliyor. Nesnellikten bol ne var: Yağmur yağabiliyor, deprem olabiliyor, arabanın lastiği patlayabiliyor, vb. Aşağıdaki Pink Floyd'dan:

«Bombayı atacaklar mı anne / Şarkıyı sevecekler mi anne / Yumurtalıklarımı patlatacaklarmı anne / Ağlama bebeğim sus / Annen tüm kâbuslarını var edecek / Annen tüm korkularını geçirecek sana / Annen seni kanatlarının altında tutacak / Uçmana değil ama şarkı söylemene izin verebilir...» (Anne)

40 kuşağına dönüyorum, R. Ilgaz'dan:

«Küf yeşili Anadolu'm ayaklar altında / Tüm yalanlara açık ardına kadar / Gerçeklere tabut gibi örtük (Uzak Değil)

Zavallı, saf köylülere Ilgaz' la birlikte ağlıyoruz.

«Mevsim yağmur halinde boşanır gözlerimden (Bir Mevsim Başlarken)

Kemalizmin romanı *Yaban'* ın başkişisi Ahmet Celâl, bir öğretmendi. Kendisinin de öğretmen oluşundan dolayı Ilgaz'ın kemalizmin etkisi altında daha yoğun yaşamış olması mümkün. 40 kuşağından son örnekler, Ş.Kurdakul'dan:

Anaların gözyaşlarını ' gizlediği kapılardan / Kaç dönemin acısıdır üstümüze kapanan. (Kan Döneminin Acısı)
Sen bana türkü yaktığın vakitler kederlenince / Ben sana ağlıyorum demektir (Karşıdan)
Anam kanayan bir ezgi gibiydi şiirde / Gözyaşıyla sözcüklerin yarattığı (Anam)

Anne şiire girince yanında hep gözyaşlarını taşıyor. Pek de yaratıcı olduğumuz söylenemez, biz insanoğullarının...

Titreyen gölgeler gibi duvarda / Yalnızlığın kuşları kanat çırparken / Geceler nereye uzar / Acılar nereye birikir / Ağıt mı yakılır / Türkü mü söylenir / Bir ben duyarım bu diyarda. (Ozan)

Ozanın, acıların çetelesini tutan bir reçetesi yazılıyor.

İşe sevgi karışsaydı eğer / Ana kucağını anımsardım / Sıcak, derin... / Kokusu dünya değer (Eğer)

Anne kucağı denen meretin sıcak ve derin oluşunun yanı sıra korunak olma özelliği de var.

Hangi dizeyi kursam / Sitem eder, gözlerimi arar / Acısı yüreğimde vurur (Hangi)

Sonuncu alıntı *«hangi kapıyı çalsam karşımda buruk acı»* nakaratıyla söylenen eski bir şarkıyı anımsatıyor. Aslında bu şarkıyı 40 kuşağı toplu korosu söylüyor. Ezik ve acılı bir kuşaktır. Hepsi birlikte yalnızlıktan ölüyorlar. Acının bir sınırdan fazlası şiire yakışmıyor, katılırsa marazileşir. Şiir değil ağlama tahtası olur. Geleneği var, halk edebiyatından, ağıtlardan gelen bir damar arıyorum. Bulduğumu sandığım bu damar, 80' lere kadar uzuyor. Arada bir de H.Hüseyin var, ondan iki alıntı:

sokaklar evler kapılar / mutfaklar kilerler ocaklar ağlar / zıbınlar beşikler uykusuzluklar ağlar / ağlaşırken analar / .. bütün bir evren ağlar / ağlaşırken analar (Ağlamalar)

Anne düğmesine basılınca ağlayan plastik bebeklere benziyor. Annelerin ağlaması yetmiyor bir de bizim onlara ağlamamız gerekiyor:

(öyle çok dalmışız ki kendi sularımıza / analara ağlamayı unuttuk) (Analar)

H.Hüseyin'i 40'ları 80'lere taşıyan adam olarak düşünüyorum. Ya da gecikmiş bir 40'lıdır. 40'lılar gibi ağlamayı, acılarından sözetmeyi, köylü dilini çok seviyor.

Burada bir noktayı belirtmem gerekir. Yaptığım, tüm bir şiiri kucaklama çabası değildir. Yaptığım şiir alıntıları da bir şairi anlatsın diye değil, belki hakkında bir fikir verir. Birer olgudur. Eğer istediğim bağlantıyı kurmayı başarabiliyorsam bir olgudur. Şunun için söylüyorum, tüm şiirlerinden alıntı yaptıklarım veya yapacaklarım kalkık başlardır. Bu, tartışmadığım bir gerçeklik. Yaşamlarının bütününe ve alıntı yapmadığım şiirlerinde anlattıklarına bakılırsa görülür.

Artık 70 ve 80'lere gelmek istiyorum. A.Telli'den:

Bin kere dinler halk / yaşlı ozanlardan / suyun, ceylanın / ve avcının öyküsünü / Ve anlatır bin kere / anlatır gelene geçene / Her keresinde iki gözü iki çeşme (Efsane)

Şiirin bitişinden dolayı düşündüğümüz efsane değil ozanın kendisidir, buradan da ozanın çağının tanığı olduğu savı doğrultusunda anlattığıyla

özdeşleştiğini ve her anlatışında ağladığını öğreniyoruz. Gene kendisinden:

nice onmaz denen yarayı / acılarla sargılamadık mı (Yaşanan)

Yaranın tedavisi acı duymak mıdır?

Hayatımız bir zemheri ayazı / bin yıllık ağıtların uğultusu belki (Her Seher Yeniden)

İşte ben de bunu söylüyorum, *bin yılık ağıtların uğultusu* 1980'de ne arıyor? Gelenek deniyorsa elbette gelenekten yola çıkacağız, ama gelenek bir biçim ve özdür, imlâyı özgürleştirmek, kafiye kullanmamak, vb. ile, sadece bunlar ile gelenek dönüştürülmez ki. Dönüştürülmemiş gelenek de kullanılamaz. Brecht 1920'lerde bir eleştiri yazısında şöyle diyordu:

«Üstünde artık tek bir saman çöpünün bile yetişmediği küçücük bir alanda otlarken görüyorum sizi, böğüren kocaman aptal danalarsınız. Yere basan gereğinden çok fazla tırnaklarınızın, otlağınızda tek bir otun bile filizlenmemesine neden olduğunu görüp de, otlamaya çalıştığınız alanda çayırların yeniden yeşerebilmesi için oradan çekip gideceğiniz yerde, mideleriniz, sindirim sistemlerinizi değiştirmeye çoktandır hazırsınız. Havadan geçinen asalaklar ya da yeni bir tür bitkisel canavarlar olmak işinize geliyor, üstünde analarınızın öldüğü alanı bırakıp gitmeye yanaşmıyorsunuz, ama bundan böyle o alanı analarınızın cesetlerinden yayılan kokular kaplayacak.»[5]

Biçimsel olarak reddedilebileceği sanılan gelenek, şiirimizde zaman zaman (kalkık baş nesnelliğe çarptığı zaman) nükseden bir nöbet hâli gibi. 70'lerde bu nesnelliğin, yaşamın dayattığı bir hız ve / veya iktidar perspektifi yokluğu, 80'lerde ise ideolojik baskı, depolitizasyon ve devlet terörü olabileceğini söyleyebiliyorum. Başkaldıranlar, toplumsal dinamikleri neredeyse içlerinde taşırlar. Toplumsal darbeler şiirlerinde hemen görülüyor. Başın çarpıldığı nesnelliğin sertliğine bağlı olarak acı ve yakınma artıyor. Erol Çankaya şöyle yazıyor:

Şimdi sana sığınıyorum, ellerin nerde? / Sirkelenmiş bezler koyan o derin başağrılarımda / O bembeyaz, o serin, hani alnımda gezinirdi / Gözyaşımı kurutmayan ellerin nerde? / Ellerin, / Anne! (En Bildik Özdeyiş)

Sığınıyor. Gözümde canlandırabiliyorum, bir şok yaşıyor, gözleri korkuyla açılmış ve şokun kaynağından annesine doğru bağırarak kaçmaktadır. Aklıma evvelce okuduğum şöyle bir şey geliyor:

«Hem bedenimle hem de ruhumla korkunç bir acı çekiyordum: tek arzumsa «Annemin» bedenine geri dönmekti. Benim için orası bir cennet, ancak «Annem» beni almadığından yasaklanmış ve suçluluk veren bir cennetti... Kendimi bir gölün içindeymiş gibi hissediyordum, bunun benim için anlamı «Annemin» bedeninin içinde olmaktı. Hiçbir gereksinmem yoktu, en ufak bir acı çekmediğime göre katıksız bir edilgenlik içindeydim ve bu mutluluğu bana veren «Annemdi» ..Artık Ana kucağındaydım, cennetteydim.»[6]

Fötal döneme kaçış özlemi. Üzerinde durmaya bile değmez. Böylesi bir yaklaşımda bulunmuyorum, bulunmaya hevesliler olabilir. Şiddetle reddetmek gereklidir. Olgucu yaklaşımlar en çok başkaldıranları yok saymak, yoketmek için kullanılır. Korku da toplumsal bir duygudur, depolitizasyon üretir. A.Erhan bu duyguları kâğıda dökmekle depolitizasyon üretimine katkıda bulunuyor. Fötal döneme kaçış teşhisi, vb. kişileri kaçkın saymak, *«fasulyeden»* saymak olur. Bunu yapmayacağız, alıntılarını kullandığım tüm kişiler kalkık başlardır.

Aşağıdaki Emirhan Oğuz' dan:

yedi yıl yirmiyedi mevsim anne / kurudu kanım tank paletleri altında / .. çiğnediler / ... bağladılar / ... çaldılar / ... kirlettiler / ... gördüm anne / ... çocuk gözlerimizde duyardık anne / .. onlar hiç anasütü emmemişlerdi / ve anaları hiç oğul emzirmemişti onların (Plaza De Mayo Anneleri)

Bu alıntılar Nevzat Çelik' ten:

beni burada arama anne / kapıda adımı sorma / saçlarına yıldız düşmüş / koparma anne / ağlama (Şafak Türküsü-1)

üzülme ne olur / sen de anne / sen de üzülme (Şafak Türküsü-3)

Çelik kendi üzüntüsünü annesine yüklüyor.

Hüseyin Alemdar kitabına A.Kadir'in *«Benim Anam Hep Ağlardı»* şiirini giriş yaptıktan sonra *«anama, gözü yaşlı tüm analara»* diye bir ithaf yazıyor. İlk şiirin ilk dizeleri şöyle:

Annem annem / yüzünün kırlarına çağır beni (Yıkım)

Başka bir şiirinden:

Bir çocuğa ağlıyorum / en çok ellerini sevdiğim bir çocuğa / gözyaşlarımla büyüdü, her acıya uzandı elleri (Bir Çocuğa Ağlamıştım)

Başka bir şiirinden:

Susmalarıma aldırma / annemi düşünüyorum / yüzünü / yağmurlu karanlıklarda yıkayan / «Bana oğullarımdan fayda yok» / diyen annemi. (Küçük Susmalar)

Alemdar neredeyse tüm şiirlerinde annesini yazıyor. Bir başka şiirinden:

Anam analarım analarımız / çocukları boğulduğunda ağlayan / çocukları götürüldüğünde ağlayan / Çocukları ayrıldığında ağlayan / hep ağlayan / gözleri kan göleti analarımız (Ölü Çiçekleri)

Anneyle ağlamak, bu duyarlıkta özdeşleştiriliyor. Oysa Gorki'nin Ana'sı var, siyasal mücadelede anneler var, TAYAD var. Anneler de slogan atabiliyor, bildiri dağıtabiliyor, polisten dayak yemesini biliyor. Böyle bir eylemde hayatını kaybeden Didar Şensoy var. «Anne» kucağına kaçılacak bir kişi değil ki, *bizim* onu eğitmemiz gerekiyor.

Çok beylik bir laf, ağlamakla düzelmez. Ağlamak nesnelliğin değiştirilemeyeceğinin kabulüdür, bir tür kadercilik. *İnsan*, nesnelliği *kabul etseydi* ona insan denmezdi.

Ağlamak susmanın bir biçimidir. Toplu gülünür, tekil ağlanır. Gene mutlak olarak değil, bir eğilim olarak, ağlayan, içine girdiği rasyonelleştirme, yakınma ve kendine acıma sürecinde nesnelle köprülerini uçurmuştur. Kendisinin, *tek* ve *iyi* olduğunu, daha doğrusu *iyinin tek* kendisi olduğunu, kimsenin kendisi olmadığını, vb. düşünmektedir. Buna rasyonelleştirme denir. Gerçekten kaçmak, İdeal'e sığınmaktır. Pasifize eder. Tekilleştirir. Ağlamak, toplumsal varlıktan soyunup, salt (çirkin) öznellikte birinin kendisine rastlaması, nesneyle arasındaki uçurumdan korkup aşağı düşmesidir: *Bir şok.*

Anne, bunun bir aracı, bir nesnesi olarak en kolay kapanılabilecek, merhamet fışkırtan bir kucaktan başka birşey değil. Bu da bir kimlik kartı: *Nesneleştiriyor.* Aynı anne (nesne), genç yaşında kocaya kapatılan, otobüste yer verilen, birine kızılınca şahsında, türkülere kadar geçen küfürler edilen, merhametlilik imgesidir. Kimlik kartları ideal imgelerdir ve sanırım, toplum projesi ideal olarak alındığında ve reel-bilinç dışlandığında, kapitalizmin kimlik kartlarıyla toplumcu gerçekçiliğin imgeleri, işte bu ideallikte çakışıyor.

Anne (aile), sistemin ideoloji pratiklerini yaşama geçirmekte en az zorlandığı, hiç zorlanmadığı toplumsal birimdir. Sistem, ideoloji pratiklerini Çankaya'daki botanik bahçesinin serasında veya Washington'un gökdelenlerinde yaşama geçirecek değil ya! İnsanla olur. İdeoloji pratikleri, ait olduğu, onu üreten ve kendisinin ürettiği insanla yaşama geçer. Aile, en hafifinden, kapitalist ideoloji pratiklerine kaptırılabilecek bir *yaka*'dır.

Şemsi Özkan, bir itirafçıdır, söylüyor: *«Ailem benim için bir özveride bulundu. Ama en önemlisi olan yakın, sıcak ve sürekli bir ilgi bağı oluşturamadı.»*[7] Şemsi Özkan —ailesi «yakın, sıcak ve sürekli bir ilgi bağı» kurabilseydi— başımı kaldırmazdım diyor.

Yüzeysel irdelemelerden elde edilen indirgemeci iyimserliklerden indirgemeci kötümserliklere ya da tersi geçişler çok kolaydır, birkaç yıla sığabiliyor. İndirgemecilik, düşünsel araç yetersizliği, ayrışmamış kavramsal cephanelik demektir. '80'den önce ve sonra yazılan şiir arasında bir kopukluk yok. Anahtar sözcük *indirgemecilik*'tir. Alışılmış duygu ve düşünce biçimlerinin dışına çıkabilme amacıyla üretilme özelliğinin yanısıra (ve üstüneüstlük), bu sorgulanmayan, bu indirgemeci dünyaya, burjuva ideoloji pratiklerinin sızmış olması sebebiyle, egemen ideoloji, sözü geçen ürünleri kolayca evcilleştirebilmekte, içerebilmektedir.

İyimserliklerden kötümserliklere geçişler bazan bir iki mısraya da sığabiliyor. Acılar, hüzünler nasıl olduğu anlaşılamayacak bir biçimde birdenbire başkaldırıya, isyana dönüşüyor. İki rastgele örnek:

Bu yeni tarihte, bu yeni tarihte, bir hüznü döndüren yüce bir sevince (Sabri Altınel - Eski Bir Gecenin Karanlığı Biter Evlerde)

ve isyan fışkıracak yaralarımdan (Kemal Durmaz - Bir İdam Mahkumunun Şiirlerini Okurken)

Ben böyle birden dirilen ve tüm düşmanlarını öldüren Cüneyt Arkın'ı ve Sylvester Stallone'yi filmlerinde biliyorum.

Yukarıda indirgemecilik demiştik bir de. Ol indirgemeciliği tarife ne hacet: Sevda ve Kavga. Üstelik birbiriyle kafiye de yapıyorlar. Her ilişki *ilk çözümlemede* bu ikisinden birine indirildi. Telli bunu en çok yapanlardandı ve yaptığını da açık açık bir şiirinde söyledi. Dürüsttür. «Kimi kez / hep aynı şiiri yazdığımı sandım» dedi. Sevda / Kavga ikilisinde inişler çıkışlar aranmamalıydı. Sevda sevdaydı ve düz bir çizgi, kavga kavgaydı ve faşizme karşı mücadeleyi yükseltme. İkisinin de içinden şiddet şırıngayla çekilmişti. Sevda hep tatlı olan birşeydi. Kavga da sanki ağır ağır demlenir gibi, acılanır gibi yapılan birşeydi. Sevda, Karacaoğlan'dan, Yunus'tan getirilirse platoni ve ütopi de gelecektir. Pir Sultan'dan alınan kavga da, keza yarım kalkık başı taşır. Kavgacılığın bir yaşam biçimi olarak değil de geçecek, geçmesi beklenen birşey olarak görülmesi 40 kuşağının bu geleneğe katkısıdır. Kavga eşittir acı.

Burada bir ayrıştırma gerekli, *salt duyarlık* ve *tasarımsal duyarlık*. Birincisi, geldiği gibi yazan, non-sorgulayıcıdır ve yukarıda tarif ettiğim özelliklere uygun düşer. Çemberin dışında da olsa değeri sabit olduğu için sürekli genişlemekte olan çemberin hemen olmasa da içinde kalır. İkincisi, tasarımsal duvarlık, hareketli-sorgulayıcıdır. Sürekli yeni sorular sormaya çalışan bir yaklaşım, indirgemeciliğin tersi. Kendisini çembere göre belirle-

me ve çemberin hareketine göre dışında kalabilme özelliğine sahip ve nereye bastığını bilen/ arayan duyarlık. Salt duyarlık, başını kaldırsa da çemberin içine girmek anlamında, *herzaman* başını çarpacağı bir nesnellik bulabiliyor. Biri olmazsa öbürü. Nesnelliği aşmak amacıyla sıçrayan, başını çarparsa düşüyor, ya ayıklanıyor ya da başının acısı uzun süre geçmiyor. Acının geçebilmesi için yeni bir sıçrama gerekiyor.

Sadece politikadan şiire değil bir de şiirden politikaya bir ok var. Örn, E. Oğuz «yazdığımın tepeden tırnağa politik bir şiir olduğunu düşünüyorum» deyince durmak gerekiyor. Salt duyarlık, politik anlamda gericileşmeyi, sistemin kendini içermesini bekleyen şiirin duyarlığıdır. 80 sonrası şiirden politikaya geçişler üzerinde biraz durmak gerekiyor. Bugün, örnek olsun diye, *Ateş Hırsızlığı* yetmiyor. Artık fabrikasyon tasavvuf hırkaları var, çok ucuz, ateşi çalmaya gidenler için yapılıyor. Şöyle:

Emirhan Oğuz'un şiirlerini, kişisel olarak, görece iyi buluyorum, bunu özellikle söylemem gerekti, çünkü örnek olsun diye yine kendisine sormak istiyorum: Örneğin, ödüllere katılmak, TV'de yarışma programlarına soru olmak, Hürriyet gibi gazetelerle röportaj yapmayı kabul etmek de bir politikadır. O gazeteler değil miydi, hani o anarşist, terörist, bölücü, v.b. küfür-sıfatlarını, Oğuz'un şiirlerinde anlatmak istediklerinin isimlerine ön ek olarak kullanarak, «teşhir edenler»? TV'de «Ben Bilirim» gibi bir ideolojik-politik sululuğa nesne olmayı (kendisi hakkında, katıldığı ve kazandığı ödüllerden başka birşeyle tanıtılmadığını da vurgulamak gerek) kendisine yakıştırıyor mu, Oğuz?

Ödül mekanizmasına ayrı bir paragraf açmak gerek. Ödül kime konur? «Edebiyat alemi», Ecevitçi bir söylemle, «aydınlardan daha aydın» çobanlarla mı dolu? Sanatçı olmaya soyunan insan, daha üretme sürecinin başında ürününü nerede-nasıl-niçin yayınlayıp-yayınlamayacağını,, eğer çoban değilse, gayet iyi bilir. Bilmeden, yazamaz. Niçin yazdığını bilmeyen kişi, ne yazacağını bilemez. Öğrendikçe yazabilir. Bilmeyen, bir tür çobandır. Ödül, bu kişiler için konuyor gibi. Koyunları otlatırken can sıkıntısından kendini yetiştirmek için kitap okumaya başlayan temiz halk çocukları mı var?

Ödül mekanizması cezayla birlikte işler. Ödülü koyan istediği gibi yazmayanları cezalandırır, eğitir: *Ödül vermez!* Ödül alamamak ödüle katılanlar için konmuş bir cezadır. Arz talebi arttırır. Ödül koyucuları yazıcılarını üretmektedir. Ödülü kabul edersek, cezaya itiraz edebilir miyiz? Hem kim kimi ödüllendiriyor? Ödül koyucuları, devrimcileri ödüllendirerek (burada Türkçeyi biraz bozarak, ödüllendirebilerek) aslında kendilerini ödüllendirmektedirler. Bizden prestijlerini kazanıyorlar. Onların birbirlerine kızgınlıklarını belli etmelerinin araçları mı olacağız? Ödüller hakkında son söyleyeceğim en çok kazananları bağlıyor, ödül koyucuları devrimcileri de beğenebileceklerini sezdirdiklerinde, bu aşk'ın bir de karşılığının oluşmaması mümkün mü?

Oğuz, şiirlerinin altına tarih ve yer düşürüyor. Son derece doğal bu, ama içeride yazmadığı şiirlerin altına yer düşürmüyor. Bu da bir politikadır. Derin bir politika olduğunu söyleyemiyorum.

Aşağıdaki A. Erhan'dan:
Annemse tek bir söz etmeden / Hazırlıyor akşam sofrasını / O da anımsamaktan usandı artık / Yedi ay işsiz gezen babamı / ..Kardeşim ders çalışır, annem uyur. (İşsizlik)

Aşağıda H. Hüseyin:
Siler süpürür diker pişirir yur yıykar arıtır anam / eker biçer kaldırır / kalanlarla kalır anam / ölenlerle ölür anam / bunlar da yoksa eğer / oturur bir köşeye / o güzel yüzünü dayar avcuna / sıcak sıcak / ince ince ağlar anam / bana ağlar / sana ağlar / bize ağlar / hepimize / herkese / herşeye / kuşlara bulutlara / kışlara yağmurlara / sıcak sıcak ağlar anam (Çok Esneyen Kadınlara Ağıt)

Sadece yazdıkları ajitasyon şiirleri politika yapıyor sanıyorlarsa yanılıyorlar, yılgınlık, depolitizasyon şiirleri de politikadır. Yukarıya aldığım evcil şiirlerin ürettiği gibi E. Oğuz da yılgınlık politikası yapabilir. Eğer politikadan konuşulacaksa işler değişir, orada durmak gerekir. Kesiyorum.

Üç tane şiirle bitirmek istiyorum. Behçet Necatigil:

Ve şairler boyuna kimlere
yazarlar?
Yıkılmış köprülerin başında
Ürkmüş boşluktan biri
inliyorsa
Ve şairler onlara geldimlere
yazarlar. (Yazı)

Lermontov:
Bak gidiyor güle oynaya önünde / Kalabalık kendi bildiği yolda. / Bir kaygı izi göremezsin sevinçli yüzlerinde / Ve orada karşılaşamazsın bir gözyaşı damlasıyla / Oysa sanmam ki içlerinden bir tek kişi / Ezilmemiş olsun altında ağır işkencenin; / Ve yüzlerindeki zamansız kırışıklıkların nedeni / Sonucu olmasın bir suçun ya da yitiğin! / İnan: Senin gözyaşların onlara gülünç gelir / Ve sitemlerin ezberlenmiş ezgisi. / Kartondan kılıcını büyük bir ciddiyetle / Sallayan bir trajedi aktörü gibi... (İnanma, İnanma Kendine Genç Hayalci)

Turgut Uyar:
Şöyle ben saçlarımı kestirsem ne olur / bir başkaldırma ancak saçlarından tutulur / herkes annesi sanır bir kısır yalnızlığı / oysa herkesin annesi aslında bir baruttur. (Anneler Kaçar Gibidir)

NOTLAR:
1) **Erol Çankaya**, Dönemeç Aylık Edebiyat Dergisi, Temmuz-Ağustos, 1980, s. 73-74
2) Sanat ve Edebiyat Üzerine Konuşmalar, **Mao Zedung**, Yıldız Yay., İst., 1975, s. 45
3) Eleştirmenler... Sevimli otoritelerimiz, onlarla işim yok, sevimli sevimli çevreye bakınmalarını sürdürebilirler.
4) E. Gökçe söylüyor «O gün iki şey vardı ortada benim için. Bir yanda Garip hasta sanat anlayışı, diğer yanda dinamik halk edebiyatının yüzü.. Ben elbetteki kendi sınıfımdan gelme halk ozanlarından taraftım». Yaşamı Bütün Şiirleri, **Enver Gökçe**, Ayko Yay., An., 1983, s. 10.
Arif Damar şiirini yazdı: Biz halhız, aydınlanmış halk» / «Onlar halktan yana aydın» (Dörtlük-ler'den).
Ş. Kurdakul kitabına giriş yaptı: «Sözcüklerle büyüdük, ezgiler yarattık / Düşlerle saltanat kurduk, benzetiler yarattık. / Kurtuldum sandığın gün Pir Sultan Abdal'dan / Sevdamızla Yunus. hüznümüzle Fuzuli'ler yarattık» (Ölümsüzlere)
5) Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum, **Bertold Brecht**, Altın Yay., İst., 1980, s. 29
Bu alıntının Telli'ye ithafen yapılmadığını, olası kırgınlıkları önlemek için belirtmek gereğini duyuyorum.
6) Bir Şizofren Kızın Güncesi, **M.A. Sechehaye**, Yol Yay., İst., 1987, s. 111
7) İtirafçıların İtirafları, **Yalçın Küçük**, Tekin Yay., İst., 1988, s. 123

İKİ MEKTUP

ROMAN MI, DEĞİL Mİ?

HÜSEYİN ŞİMŞEK

Süleyman Bulut, Gün Dirildi ve Ayrımı Bol Bir Yol'un roman olmadıklarını belirtiyor. Bu saptamayı, şimdilik yazarı olarak *Ayrımı Bol Bir Yol* açısından ele almayı yeterli görüyorum. S. Bulut, Ayrımı Bol Bir Yol'da konu edinilen «açlık»ın edebi bir düzeyde üretilemediğini ileri sürüyor ve bunun neden yapılamadığını dört maddede özetliyor.

Birinci olarak: «Bir kere, kitap çok kötü bir Türkçe ile yazılmış» deniliyor. Önce şunu belirtmek gerek: Temel dil bilgisi açısından ele alındığında, temel dil kurallarının aşılması yani dilin zorlanması istisnasız her özgün metinde «kötü» bir şey ise eleştirmen haklıdır. Süleyman Bulut'un «kötü bir Türkçe»ye kanıt olarak gösterdikleri, doğal olarak kendince kitapta bulabildiği en uç örneklerdir. Verdiği örnek cümlelerin sadece bir tanesinde bir tashih hatası var: «İki kolundan *tutup* yürütülüyordu» değil, «İki kolundan *tutulup* yürütülüyordu» olacak. Kitapta bunun gibi toplam on tane tashih hatası var. Bu yanlışların kaçının yazarın verdiği orjinal metinde yer aldığı, kaçının kitabın dizimi sırasında eklendiği istenirse tespit edilebilir. Fakat bununla nereye varılacak? Orjinal metinde, örneğin «yöneliniyor» sözcüğü «yöneliniliyor» ya da «diriltilmek» sözcüğü «diriltirilmek» olarak yer alıyorsa, buradan yazarın Türkçe bilmediği sonucuna varmak ne kadar sağlıklı olacaktır. Yazarın ve yayınevinin bu tür yanlışlara karşı gerekli titizliği göstermediği noktasında eleştirilmesi ise bambaşka bir şeydir. Ki «Yeni Sesler» dizisinde yayınlanan kitaplara, bu noktadan yöneltilen eleştiri haklı bir eleştiri olarak karşılanabilmektedir.

Ayrımı Bol Bir Yol'un «dil» inde belli ölçüde bir şiirsellik ve «zorlama» bilinçli bir seçim olarak gündeme gelmiştir. Neden? Bir kere, seçilen konu, zaman ve mekân açısından dar tutulmak, kahramanlar sık sık «içten» konuşturulmak durumunda kalındığı için yazar anlatımda daha başından beri, «akıcılık» sorunuyla karşı karşıyadır. Duyarlı bir anlatım zorunlu görülmüştür. Şiirsellik yönelimi de, devrik cümleye olan rağbet de bu yüzden. Hatta bunların da ötesinde sık sık temel dil kurallarının dışına çıkılmış olması, dilin parçalanması v.s. hep aynı kaygının ürünleridir. «Çok kötü bir Türkçe» eleştirisi (belki üç-dört cümle dışında) yerine oturmuyor.

İkinci olarak: Ayrımı Bol Bir Yol'da anlatımın «karmaşık» değil «karışık» olduğu ileri sürülüyor. Romanın aynı bölümünde, dahası aynı paragrafında birden fazla anlatım biçimini kullanmanın belli riskleri olduğu bir gerçek. Nitekim Ayrımı Bol Bir Yol'da bu riskli anlatım tekniği kullanılırken, örneğin S. Bulut'un da belirttiği gibi (ki romanda bulunabilecek tek örnek bu) 17. sayfada başlayan bölümde bir anlatım biçiminden diğerine geçişte bir karışıklık sözkonusu. Bu bölümde anlatım 21. sayfaya kadar yazarın ağzından. Aynı sayfadaki son paragrafta, Hayri'nin iç konuşmaları temelinde süren bir anlatıma geçiliyor. Geçişin bir yazım tekniğiyle okura hissettirilmesi yoluna gidilmiyor. Dolayısıyla ilk anda bir anlatım karışıklığıyla karşı karşıya kalınıyor. Arka sayfadaki konuşmalı devam, önceki paragrafın Hayri'nin iç konuşması olduğu-

nu açıkça ortaya koymakta. S. Bulut da bunun farkında. Ama «o iç konuşmayı yapan kim» diye sormadan edemiyor. Bu soruyu takip eden benzer sorular da gereksiz, dahası ciddiyetsiz kalıyor.

Bir Ahmet Altan'ın Sudaki İz'i, içeriği açısından eleştirmenlerimizden de çok tepki topladı. Fakat Sudaki İz'in anlatım tekniği bir çok kere ve bir çok yerde yazılı, sözlü övgüler aldı. «Adamlar bu işi biliyor» diyen edebiyat çevremizin hızlı ve genç eleştirmenlerinin kulaklarını çınlatmanın tam sırası. Bu durumda S. Bulut'un yaklaşımına göre, Sudaki İz'in anlatımı «karışık» da değil, kelimenin tam anlamıyla «arapsaçı». Ahmet Altan gibilerinin köklü - burjuva kültürü almışlıklarına (gıpta etmenin ötesinde) ağız suyu akıtan bu baylarımız, yer aldıklarını sandıkları çevreye yönelik yatırımlarını düşünmeseler, çıkıp en kaba şekliyle, «bu anarşist eskilerinden yazar ya da şair mi olurmuş» diyecekler.

Üçüncü olarak: Sözkonusu eleştiride tek tek kitapların eleştirisine giriliyor, ama gerek şiir gerekse roman olsun, dizideki bütün ürünler «mahkûm» edilmeye çalışıldığı için, tek tek kitaplarda (lütfedilip) bulunabilinen olumluluklarda da mutlaka eksiklikler bulmak kaçınılmaz oluyor.

Dördüncü olarak: S. Bulut'un son eleştiri notunu aktaralım: «Devrimciler gerek insani gerek toplumsal boyutta, çelişkisiz, dertsiz, sorunsuz, düz insanlar mıdır?» Hem bir devrimci marksist olarak hem de romanın yazarı olarak bu soruya verebileceğim cevap hiç tereddütsüz, «hayır». Hemen ardından eleştirmene sormak gerekiyor: Ayrımı Bol Bir Yol'daki hangi devrimci çelişkisiz, dertsiz ve sorunsuz? Tam tersine romanda konu edilen çevreden, devrimcilerin çok çelişkili, dert yorgunu, aşırı sorunlu tipler olarak çizildiği yönünde eleştiriler geliyor. Ve bunlar da «duygusal tepki» olmaktan öte bir anlam kazanmıyor.

Eleştirmenin son notunda ayrıca şunları da okuyoruz: «Siyaset yapan insanların, bu kitaplarda hiç siyaset düşünmemeleri, dünyada ve Türkiye'de yaşananlar üzerinde bir şey konuşmamaları, bir yorum yapmamaları (roman kapsamı içinde) neyle açıklanabilir acaba?

Eleştiri konusu edilen romanlar açısından gerçekten de sorulması gereken bir soru, gözönünde bulundurulması gereken bir kıstas. Ama genelde her roman, özelde her siyaset romanı için böyle bir kıstas aramak farklı bir zorlama olacaktır. Bazı romanlarda, romanın özelliğinden dolayı çok düşük seviyelerde kalabilir siyaset, dünya ve ülke yaşamına dair yorumlar v.s. Daha doğrusu, örneğin devrimcilerin yaşamlarını zaman ve mekân olarak geniş boyutlu anlatmayı amaçlayan her romanda böyle bir kıstas aranmalıdır. Son birkaç yıl içinde yayınlananlardan örnek vermek gerekirse: Gün Dirildi, Turnalar, Devrimciler, Çözülme...

Bu noktada Ayrımı Bol Bir Yol'a farklı bir yaklaşım gerekmez miydi? Çünkü bu romanda, oldukça dar tutulan bir mekânda (bir cezaevinde ve bu cezaevinin de özellikle bir koğuşunda) ve bu mekândaki insanların tüm yaşamını değil, bir eylem süresindeki «macerası»nı vermeyi amaçlıyor. Dolayısıyla düşünsel ve duygusal olarak her şey bu eylemde ve onun tek tek kişiler üzerindeki somutluğunda yoğunlaşıyor. Kaldı ki gerek geriye dönüşlerde gerek roman kişileri arasındaki eyleme ve diğer şeylere dair tartışmalar da siyaset yapılmaktadır.

«KARANFİLSİZ ÜZERİNE»NİN ÜZERİNE

HAKAN ŞENOCAK

«... Halkın, sınıfsallığı tamamen törpülenmiş «kimseler»den oluşan küçük insanların masalları...»

Bir müdahale var. Bir eylem. Bir törpüleme eylemi. Sınıfsallık törpüleniyor. Adalet Çutsay, Edebiyat Dostları'nın 16 - 17. sayısında «*KARANFİLSİZ*» *Üzerine* başlıklı yazısında böyle yazdı. Hakan Şenocak, Adalet Çutsay'ın Edebiyat Dostları'nın 16 - 17. sayısındaki «KARANFİLSİZ» Üzerine başlıklı yazısında sınıfsallığı törpüledi. Hakan Şenocak bu yazıyı yazdığı sırada böyle sandı. Oysa Hakan Şenocak çok daha önce, Karanfilsiz adlı kitabındaki öyküleri yazarken törpüledi. Neyi törpüledi? Sınıfsallığı törpüledi. Adalet Çutsay, Edebiyat Dostları'nın 16 - 17. sayısında Hakan Şenocak'a bunu gösterdi.

Paragrafın tümünü aynen alıyorum:

«Herşeyden önce, Şenocak, masal dilinden aldığı imge ve simge yüklü bir tekniği, fantezinin zenginliğini hiç de ödünç almış izlenimini vermeden başarıyla dönüştürüp, kullanıyor. Masal diliyle realiteyi sorgulayıp sunuyor. Halkın, sınıfsallığı tamamen törpülenmiş «kimseler»den oluşan küçük insanların masallarını anlatıyor. Şenocak, «gözlem yaptığı» (Niye tırnak içinde? HŞ) kesimin ya da kesimlerin ve buralardan seçtiği küçük insanın sınıfsallığını özellikle törpülemek gibi bir amaç içinde değil, bunun farkındayım, ama Şenocak'ta öylesine açık seçik bir «politikasızlık» (Niye tırnak içinde? HŞ) var ki, dilindeki tüm yetkinliğe ve titizliğe rağmen tüm öykülerine ince ince bir «hümanizm» (Tırnak? HŞ) kokusunun karışması, sızması kaçınılmaz oluyor. Sınıfsallık olmadığı için hümanizm (Niye tırnak içinde değil? HŞ) bulaşıyor ya da tam tersi hümanizm (Niye değil? HŞ) bulaştığı için sınıfsal olamıyor.»

«... Halkın, sınıfsallığı tamamen törpülenmiş «kimseler»den oluşan küçük insanların masalları...»

«... Küçük insanın sınıfsallığını özellikle törpülemek gibi bir amaç içinde değil, bunun farkındayım, ama Şenocak'ta öylesine açık seçik bir «politikasızlık» var ki...»

Yukarıdaki iki alıntıda farklı iki ifade var. İlk alıntıda Adalet Çutsay Hakan Şenocak'ın «halkın, sınıfsallığı tamamen törpülenmiş «kimseler»den oluşan küçük insanların masallarını» anlattığını söylüyor. İkinci alıntıda ise Hakan Şenocak'ın «küçük insanın sınıfsallığını törpülediği-

İlk soru bu: Hakan Şenocak'ın yaptığı ne? Sınıfsallığı zaten törpülenmiş küçük insanları mı anlatıyor? Yoksa, ikinci alıntıda belirtildiği gibi: insanları alıyor ve sınıfsallıklarını mı törpülüyor? Hangisi? Aralarında çok fark var. Adalet Çutsay Türkçe'nin «esnekliğine» mi kurban gidi-

Eğer «insanları anlatıyorum» gibi bir savla çıksaydım ilk alıntıda belirtilen duruma katılabilirdim: «Halkın, sınıfsallığı tamamen törpülenmiş «kimseler»den oluşan küçük insanların masalları...» Neden olmasın? Sınıfsallığı törpülenmiş insanlar da pekâlâ öykü kişisi-konusu olabilirler. Ama buna bile katılamıyorum, çünkü —küçük ya da büyük— insanları değil, 'durum'ları anlattığımı düşünüyorum. Öykü kişilerimin bir sorunsalın tartışılmasında rol alan Karagözler ve Hacivatlar olduğunu düşünüyorum.

«Masal diliyle realiyeti sorgulayıp sunuyor.»

«... ama Şenocak'ta öylesine açık seçik bir «politikasızlık» var ki...»

Hangisi doğru?

Sorgulamak müdahaledir. Müdâhale «politikalılık»tır.

«Şenocak, kendisiyle ve metne seçilmiş kişilerle hesaplaşmaya çağırırken...»

Ne yapmaya çağırırken? «... hesaplaşmaya çağırırken...» Bu «politikalılık»tır.

Az önce alıntıladığım pasajdan devam:

«Burada Ahmet Yıldız örneğinde olduğu gibi doğrudan politikanın öyküye girmesinden söz etmiyorum. Ya da çoğunlukla yapıldığı gibi edebi metni politik tercihlerin açıklandığı bir yer olarak görmekten de söz etmiyorum. En genel anlatımıyla hayata bakma biçimi ve hayat karşısında seçilen duruş biçimi burada sorunum.»

Adalet Çutsay «Ahmet Yıldız örneği»ni yanlış değerlendiriyor.

«... doğrudan politikanın öyküye girmesi...» Ahmet Yıldız'ın öykülerine «doğrudan politika» girmiyor. Ahmet Yıldız insanları —evet, tanrıları da değil— anlatıyor. Ahmet Yıldız politik insanları anlatıyor, politikalarını değil.

«... Ya da çoğunlukla yapıldığı gibi edebi metni politik tercihlerin açıklandığı bir yer olarak görmekten de söz etmiyorum...»

Ahmet Yıldız, ÜÇLÜ KAVŞAK'ında politik tercihini açıklamıyor.

Bir başka sorun, bir başka alıntı:

«... asıl önemlisi biraz utandıran bir üslup deniyor. Utandırmak ve biraz üzmek. Neden?»

Çünkü insanlar faşizme oy verdiler. Utanmaları ve üzülmeleri gerekiyor.

«... Bu birey, hedeflenen birey kesinlikle sınıfsal bakabilen birey değildir, daha açık bir ifadeyle sosyalist «birey» değildir. Bu hümanist insanın bir özetidir, hümanist insanın profilidir. Dolayısıyla sıradan insandır. Yine dolayısıyla sıradan insana sıradanlık sosyalist insana hümanistlik önermektir. Şenocak'ın bunu bile isteyerek yapmadığını sandığımı yukarıda da söyledim...» Eğer KARANFİLSİZ'de yapılan buysa, Şenocak bunu bilerek isteyerek yapmasa da karşıdevrime hizmet ediyor demektir. Eğer Şenocak'ın yaptığı buysa Adalet Çutsay çok daha az «bağışlayıcı» olmalıydı ve «Şenocak'ın bunu bilerek isteyerek yapmadığını» sandığını yukarıda da, aşağıda da söylememeliydi. «Çünkü artık bugün bu insan bakışı, bir bakış olmaktan çok, bir bakışsızlık oluyor».

AHLÂK

1.
geyik de bir avcıdır
öyle yatar toprağa
kurşun taşırsa gök
gül düşürür payına

2.
yarın
—gözlerini kaçırarak—
görüşürüz.
sonra
alınırsın güllerden,
salınır gömleğin.

bahçevan: iyi bilirim bu gülleri.
dağılan yüzüme bakıp bildin mi hükmünü?

iyi bilirdik, iyi bilirdik:
kan—
aldırmayan bir at yelesine.

3.
allı turnam
göç ilen mıhlanmışın yüreğime
kalakalmış, boyunbükmüş ben
açarım
kafeslerimi. uçurum kuşu, humma içi
neşter söyle
al şu üzüncü koynumdan.

4.
kırbaçlanırken doğal yanım
bulutlara verdim sırtımı
şimdi yaşanır mı
ağlayışı bir çocuğun

içimde
kuğu eğimlerine sarılmak
bir çoğunluğun davranışıysa
artık anlatılmazdır zulüm de
kanayarak

5.
aldığı ne benden ölümün
bir yaprak tutuşturdular elime.
acıyan tan ve umut, hüzün
anlatılmaktadır.
yoksa inananlar, kim konuşacak
hasreti yerde buldum.

sordumsa: bu kadar.
ağladımsa: üç kuruş.
aldığı ne benden ölümün
bir çocuğu yarıştırdılar göğsümde.

6.
gitmek. yüzyıllık adın. gurbet.
demin. ikiye katlayıp mendilini. sonra
devinim. geçmişe ertelense sevda. dün.

7.
kuşları farkediyorum sürmeli geyik
kuşlar örüyor bukleni

bin kez öpmüşüm o ceylanı
niçin bir gülüşün eksik
yağmura da serptin mi gümüşü
kaç gidişin olur sellere
basma eşiklere, kal, rüzgâr bilir
ne yöne eseceğini

8.
her sorguda kendine kanayan bir suç aleti midir aşk
—git, prangalarını da götür
—kal, çiçek yetiştir
yolgeçen hanı, uzun zaman sesleriyle dingin,
olanca görkemiyle barut, saat
çalmazlık ediyor, su
beni de üşü içinde.

9.
her sevda ilminde güller çevrilir
sorarlar
canımdan gayrı

cürmünden cayar mı ikbal
oğlum deyip tozusan dallarına

10.
İstanbul. sözü saklar
okutursun gülü.
dahası karartırsın mendilimi.
kara sevda,
bir haykırıp düşmek yankılara
eloğlu duyarmış, kardeşim
gelmedi ki...

11.
vakit
'sol yanım'
suları
sularda
kendine kanayan bir hançer
ıslığı
bir savrulur bir sığınırım göğsüne
ölüm mü, ölüm üstüme beğensin
onik'alayı

12.
yaprak kıpranır
kor tokadını geceye
ölüm dünkü çocuk.

durulmaz canevimde olsa kapıları.

13.
çünkü korku ve rehavet
sıralanır şehrin kaneviçesine
çünkü heil
ve duçe
her ikisi de
atomize sığınaklarıdır borsanın.

kendine gel kalbim
şirket ahlâkıdır batmak.

14.
ey can
seni terk
bir müdahaledir zulmün rantına.

ölmemek de öyle, menşei diyalektik
bir sıçrayışla.

YÜCEL FİLİZLER



Sahibi ve Yazışleri Müdürü: Adalet ÇUTSAY
Yönetim Yeri: Klodfarer Cad. Servet Han 41/35 Çemberlitaş/İST. **Yazışma Adresi:** Adalet ÇUTSAY P.K. 406 Kadıköy/İST.
Baskı: ÖZAL Basımevi **Dağıtım:** Dönem Dağıtım **Fiyatı Yurtiçi:** 800 TL. **Yurtdışı:** 3 DM. **Yıllık abone bedeli:** 8000 TL. **Yurtdışı yıllık:** 30 DM. Abone bedeli Adalet Çutsay 27263,9 no. lu Posta Çeki Hesabı'na yatırılabilir.